



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La figura de la mujer en el cine español del siglo XXI: una aproximación.

Autor/es

ANGÉLICA RODRÍGUEZ SARDINERO

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2018-19



La figura de la mujer en el cine español del siglo XXI: una aproximación. , de
ANGÉLICA RODRÍGUEZ SARDINERO

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.

© El autor, 2019

© Universidad de La Rioja, 2019

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

LA FIGURA DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL DEL SIGLO XXI: UNA APROXIMACIÓN



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Autora: Angélica Rodríguez Sardinero

Tutor: Miguel Ángel Muro

Máster en Humanidades

Curso 2018-2019



(...) Recuperar la autoesgrima
para batirnos en ducha con nosotras mismas,
limpiando así la mierda que nos dijeron que teníamos.
Poetízate, rímate contigo por debajo de la piel,
haz poesía con tu cuerpo,
pero nunca, jamás, te olvides de hacer versos libres.

Macu Mota

AGRADECIMIENTOS

*A Sebas, que viene en camino, para que este trabajo le ayude a encontrar un mundo
más justo. Para que sea libre, con identidad propia, en armonía con las mujeres y
hombres de su vida.*

A Ernesto, por quererme siempre libre.

A mi madre, y a su generación, para que sigan luchando.

*A todas mis grandes amigas mujeres, por haber sido siempre una gran inspiración, a
esas valientes que se atrevieron a soñar y a buscar su propia identidad. Este mundo es el
que nosotras construimos. A Ana, por esa amistad sin juicios*

*A Miguel Ángel, por su dedicación, esfuerzo, paciencia y gran profesionalidad. Siempre
he aprendido mucho contigo, pues tus asignaturas me hicieron encontrarme más como
mujer.*

Gracias...

ÍNDICE

RESUMEN.....	
INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	
OBJETIVOS / PLAN DE TRABAJO	
Capítulo 1. Noción de género.....	1
Biología determinante, justificadora de la desigualdad.	2
Género como construcción cultural: mujer como portadora de significado	4
Género para justificar poder y control (infantilismo, culpa y demonización)	7
Capítulo 2. Breve recorrido por las revoluciones feministas. Contexto histórico	11
Capítulo 3. Teoría fílmica feminista	19
3.1. El feminismo en el cine. Metodología crítica	19
3.3. La mujer en el cine anterior a los años '70	28
3.4. La mujer en el cine después de los años '70: ideas destacadas	31
Capítulo 4. El cine de mujeres en la España de los '90: el paso de la mujer franquista a la mujer moderna.....	34
4.1. Problemática de la mujer de los '90 (realización personal, soledad, maternidad, discriminación)	35
4.2. Nuevas estrategias cinematográficas.....	37
4.3. Construcción de identidad	40
Capítulo 5. Análisis del cine de mujeres del siglo XXI (heredero de las teorías expuestas). Qué aspectos de la identidad real femenina han quedado representados y cuáles omitidos. Análisis socio-histórico.....	45
5.1. Cine de ficción.....	45
5.2. Cine documental	58
CONCLUSIONES.....	62
Notas de autora: <i>Apertura a la diversidad</i>	65
BIBLIOGRAFÍA	67
ANEXOS	69

RESUMEN

Considerando el cine como un medio de culturización, como una tecnología social, en palabras de Teresa de Lauteris, en el presente ensayo se pretende analizar las contribuciones que hace este medio de comunicación de masas para la construcción de los estereotipos a los que es sometida la mujer en algunos casos, o por el contrario, el aporte que hace en la creación de nuevas visiones.

Siguiendo con esta autora, que habla de la idea de *las mujeres* (con identidad propia, y múltiple) en contraposición de *la mujer* (como construcción socio-históricamente creada), buscamos saber en qué medida el cine ha permitido la posibilidad de validar y normalizar la pluralidad de esas mujeres, permitiendo la visibilidad de féminas consideradas como colectivo minoritario (para determinadas prácticas o decisiones). Serán objeto de estudio cinco películas españolas que hayan permitido el protagonismo a mujeres que buscan sentirse realizadas fuera de los esquemas tradicionales (ámbito doméstico, relaciones familiares, maternidad, aspiraciones laborales), dentro del cine español. Sin embargo, para hacer un análisis completo, se hará necesario hacer referencias a cine internacional, que nos permitan contratar ideas. El objetivo es ver cómo el cine ha recogido (o no), ha dado voz, ha idealizado de una manera positiva y exitosa a mujeres creadoras de significados y soluciones, y no únicamente como portadoras y herederas de dichos significados; protagonistas activas, con autoliderazgo que se enfrentan a conflictos externos e internos, capaces de dar soluciones efectivas, con virtudes actualizadas, saliendo de clichés de *mujeres buenas*, que terminan infantilizando a este colectivo. Para cerrar este resumen, y utilizando un película extranjera para poner un análisis práctico, terminamos con la sinopsis de la película *Wild* (EEUU, 2014) de Jean-Marc Vallée, cuya protagonista, tras la muerte de su madre, decide recorrer 1.600 km por el sendero de la cresta del Pacífico, en un viaje interno que le permite superar el luto, y definir quién es realmente. En este caso, ella no decide quedarse en casa, o llena el vacío cuidando a su hermano menor, sino que, con valentía y fuerza decide pasarlo sola y convertirlo en una oportunidad; se separa de su pareja, y sola comienza el viaje. Así, el objetivo de este ensayo será la búsqueda de ese tipo de mujeres, y cómo el cine aporta o no a la sociedad con la construcción de los

ideales de mujeres. Las cinco películas analizadas, en su mayoría dirigidas por mujeres, proyectan una imagen de mujer fuerte, independiente, llegando a dirigir la narración del filme, y que está lejos del estereotipo de mujer débil, romántica, entregada a la maternidad y cumplidora de los deseos del varón, quien solía ser el protagonista narrativo. Esto se da como resultado del trabajo que se ha llevado a cabo, tanto en la academia, en los estudios de cultura y género como en el cine, para ir transformando dicho modelo.

ABSTRACT

Considering cinema as a means of culturalization, as a social technology, in the words of Teresa de Lauteris, this essay dissertation aims to analyze the contributions made by this mass media for the construction of the stereotypes to which women are subjected, in some cases, or on the contrary, the contribution it makes in the creation of new visions.

Following with this author, who discusses the idea of women (with their own identity, and multiple) as opposed to women (as a socio-historically created construction), the aim of this paper is to examine to what extent cinema has contributed to validate and normalize the plurality of these women, enabling the visibility of females considered as a minority group (for certain practices or decisions). Five Spanish films that have allowed protagonism to women who seek to feel fulfilled outside of traditional schemes (domestic environment, family relationships, motherhood, work aspirations), within Spanish cinema will be the object of study. However, to make a complete analysis, it will be necessary to make references to international films, which allow us to hire ideas. The objective is to see how the cinema has collected (or not), has given voice, has idealized in a positive and successful way women creators of meanings and solutions, and not only as carriers and heirs of those meanings; active protagonists, with self-leadership that face external and internal conflicts, capable of giving effective solutions, with up-to-date virtues, leaving clichés of good women, which end up infantilizing this group. To close this summary, and using a foreign film to put a practical analysis, we end with the synopsis of the film *Wild* (USA, 2014) Jean-Marc Vallée, whose protagonist, after the death of his mother, decides to travel 1,600 km the path of the Pacific ridge, in an internal journey that allows you to overcome mourning, and define who you

really are. In this case, she does not decide to stay at home, or fill the void taking care of her younger brother, but with courage and strength decides to spend it alone and turn it into an opportunity; he separates from his partner, and alone the journey begins. Thus, the objective of this essay will be to search for that type of women, and how cinema contributes or not to society with the construction of women's ideals. The five films analyzed, mostly directed by women, project an image of a strong, independent woman, managing to direct the narration of the film, and that is far from the stereotype of a weak, romantic woman, dedicated to motherhood and fulfilling wishes. of the male, who used to be the narrative protagonist. This occurs as a result of the work that has been carried out, both in the academy, in the studies of culture and gender, and in the cinema, in order to transform this model.

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El punto de enfoque será el cine español del siglo XXI, sabiendo que la teoría fílmica feminista no nació aquí, pero que en el ámbito académico español ya tiene su lugar desde 2007, diseñando proyectos de investigación y tesis doctorales, enmarcados en los estudios de género aplicados a diversos aspectos de la cultura audiovisual. Uno de los grandes retos que siempre ha presentado este tipo de trabajos, puesto que el objeto de estudio no es algo natural, sino algo creado, es definir una metodología coherente, tomando como referencia el mundo académico norteamericano y anglosajón. Inicialmente, estos estudios eran considerados trabajos “sociológicos”, y que la final no lograban un espacio en publicaciones científicas de comunicación. Actualmente, y tomando las líneas académicas anglosajonas como los estudios culturales, y/o estudios de género, junto con el apoyo del Instituto de la Mujer, se ha logrado poner en marcha un esfuerzo para financiar y sacar adelante este tipo de proyectos de investigación sobre estos temas: cine y género. Inicialmente han sido más aspectos de estudio de corte historicista o de análisis textual para ir avanzando hacia el diseño de una propuesta metodológica que contribuya a lograr una labor interdisciplinar entre estudios fílmicos y televisivos y los de género, como es la teoría fílmica feminista¹. En el presente ensayo hemos utilizado algunos de estos trabajos, como el artículo de María Castejón, “Mujeres en el cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, de 2004; o de la Universidad de València, “Los discursos fílmicos de las cineastas de España”, de 2015, por mencionar algunos de estos trabajos.

Por otro lado, hemos trabado de ver desde dónde vienen estos estudios, que nacen en los años '70, viendo cómo estaba el panorama fílmico antes de esa fecha y qué ocurre después, cómo los movimientos feministas serán el caldo de cultivo de estos estudios cinematográficos. Esas mismas revoluciones empiezan a cuestionar los estereotipos que construye la sociedad, hasta poner el foco en el cine, también como creador y canal para propagar este tipo de modelos. Como veremos a lo largo del ensayo es tal la verosimilitud de este

¹ Como el estudio hecho por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Rey Juan Carlos, que nos ha permitido hacer el resumen del estado de la cuestión. VVAA, *Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual*, 2014, pág. 8 y 9

medio que se convierte en productor de significados, con mensajes cotidianos, que es capaz de llegar a la mayoría de los individuos de una sociedad. Es por esto que los estudios de producciones cinematográficas buscan descifrar las estrategias, recursos y formas de interpelación que se dan entre el cine y el espectador, puesto que, a priori, el espectador no es consciente de que está elaborando significados, o validando los que trae, al ver un filme. El sujeto, espectador o actor, se convierte por tanto en “producto y objeto de discursos, representaciones, interpelaciones”², que desde la ciencia, desde este ensayo trataremos de agrupar, en primer lugar, recopilando las últimas teorías fílmico-feministas, para terminar viendo el trabajo práctico analizando cinco películas del cine español del siglo XXI³. Se hace necesario seguir trabajando desde la academia en estudios de cine y género para contribuir en el camino de la igualdad de género.

² G. Colaizzi, *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, 2007, pág. 104-105

³ Cine de ficción: *Te doy mis ojos* (2003), *A golpes* (2005), *A golpes de tacón* (2007), *Ágora* (2009); y cine documental: *Campeonas invisibles* (2016).

OBJETIVOS / PLAN DE TRABAJO

El principal objetivo del trabajo es el análisis del cine español de mujeres del siglo XXI, en concreto, cinco películas que recogen muy bien los fundamentos teóricos utilizados al inicio del ensayo. Con ellas observaremos la herencia que reciben de los avances sociales que se dan a finales del XX, así como los detalles que aún quedan de un sistema patriarcal que sigue proyectándose como modelo imperante en la sociedad actual. Veremos qué personajes y características son interesantes para rescatar, y de cuáles alertar. Buscamos que el ensayo sea un aporte en la reflexión de estereotipos actuales, así como material y respaldo científico para la toma de decisiones culturales y políticas, como objetivo general, y apoyar la producción de cine de mujeres, así como la visibilización de las problemáticas y necesidades femeninas del siglo XXI como objetivos específicos. Se hace necesario, y por ello lo ponemos como objetivo principal decodificar los mensajes de subordinación que emite el cine, pero sobre todo, rescatar aquellos en lo que se proyecta la figura de una mujer autosuficiente, libre, sin demonizar sus decisiones, ni infantilizar sus capacidades. Para ello, el trabajo debe ser con un enfoque cultural, político y social, entendiendo que estas películas forman parte de un engranaje narrativo como proceso de creación de identidades⁴. La tesis a defender es que el cine del siglo XXI ha contribuido a la ideología feminista, y por tanto a la sociedad, en la creación de nuevos modelos y estereotipos de mujer, que rompen con la imagen tradicional de mujer sujeta a la maternidad o complaciente con los deseos masculinos (cuando ellos son los protagonistas narrativos de las películas), buscando su propia satisfacción, expectativas y beneficio, sin generar para ello una imagen negativa, sino por el contrario, como una mujer coherente, fuerte y que es capaz de lograr sus objetivos de una manera autosuficiente.

La metodología utilizada ha sido la siguiente:

En un primer momento se hará un análisis teórico, para posteriormente aplicar todas estas proposiciones a una pequeña selección de películas del siglo XXI que pudieran ser representativas de dichas hipótesis. Se ha hecho

⁴ M. Castejón Leorza, *Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*. Berceo, Nº 147, 2004, pág. 304

inicialmente una búsqueda y un estudio de fuentes (libros, revistas, películas) sobre el tema en cuestión, tomando como punto de referencia el nacimiento de la teoría fílmica feminista de los años '70. A partir de estas publicaciones hemos podido definir unos modelos de mujer que se repiten en la pantalla, y que a su vez, evolucionan en el tiempo. Por eso, examinamos y reconocemos, de manera cualitativa y descriptiva cinco películas del siglo XXI donde podamos ver dicho progreso, y que realmente todo el trabajo fílmico y académico del siglo XX ha tenido tanto reconocimiento, difusión, y una toma de conciencia dentro de la sociedad, contribuyendo al cambio hacia una mayor igualdad de género. Las películas permiten visibilizar realidades que pueden implicar decisiones políticas que se encaminen a una sociedad más justa.

Capítulo 1. Noción de género

Para comenzar, puesto que vamos a trabajar con teorías de género, es importante dejar claro a qué nos vamos a referir, qué concepto vamos a manejar. Es evidente que a lo largo de la historia este ha sido un tema controvertido, pero tampoco nos vamos a detener ahora en esa discusión, porque, de entre todas las autoras utilizadas para este estudio, tomaremos a la filósofa post-estructuralista, Jutith Butler, que recopila lo siguiente:

Una posición feminista humanista puede sostener que el género es un atributo de un ser humano caracterizado esencialmente como sustancia o «núcleo» anterior al género [sic], denominada «persona», que designa una capacidad universal para el razonamiento, la deliberación moral o el lenguaje. No obstante, la concepción universal de la persona ha sido sustituida como punto de partida para una teoría social de género por las posturas históricas y antropológicas que consideran el género como una «relación» entre sujetos socialmente constituidos en contextos concretos. [...] El género no designa a un ser sustantivo, sino a un punto de unión en lo relativo entre conjuntos de relaciones culturales e históricas y específicas⁵.

Los estudios de género y el término en sí, nace por la necesidad de reconciliar las situaciones antagónicas o que entran en conflicto entre hombres y mujeres. En los años noventa, el discurso feminista considera “el género como reflejo de la ideología”⁶ del momento, es decir, son estudios sobre relaciones sociales. Por poner un ejemplo sencillo, si pensamos en la historia, gran parte de la historiografía ha sido trabajada desde una visión masculina, y aquí los estudios de género han rescatado la figura femenina en relación con la historia protagonista del hombre. Para este trabajo esto nos interesa, puesto que, el cine ha proyectado también una visión androcéntrica, y en este caso los estudios fílmicos feministas harán uso de estas teorías de género. Ahora bien, qué aspectos vamos a tratar, o qué contemplan estos estudios de género es lo

⁵ J. Butler, *El Género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, pág. 55-56

⁶ M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 308

que vamos a conocer en este primer capítulo, y que después nos servirán de base para los estudios fílmicos⁷.

Biología determinante, justificadora de la desigualdad.

En este punto nos interesa la biología, no para observar diferencias fisiológicas o físicas, sino analizar cómo la biología se ha convertido en la justificadora de relaciones de poder desiguales, donde el varón ha ejercido dominación sobre la mujer, partiendo de la naturaleza básica de la misma. Aparentemente podemos empezar con la afirmación de que, efectivamente, el hombre y la mujer pueden tener funciones orgánicas distintas. Sin embargo, de nuevo vamos a utilizar el enfoque de Butler, para tomar la idea de que el cuerpo, como ente cultural, se presta a una definición establecida e impuesta:

(...) el cuerpo se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. (...) El cuerpo es un mero instrumento o medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales⁸.

Para llegar a este punto partimos del hecho natural de la fecundidad incuestionable femenina. Podemos tomar al antropólogo Robin Fox, y observar cómo establece hechos de la vida, mezclando lo natural y lo social, y dice:

(...) los «hechos de la vida» con los que el hombre se ha tenido que enfrentar en el proceso de adaptación, y que tienen un alcance inmediato para estudiar el parentesco y el matrimonio, quizá se puedan reducir a cuatro «principios» básicos:

- Principio 1: las mujeres engendran a los niños.
- Principio 2: los hombres fecundan a las mujeres.
- Principio 3: por lo general mandan los hombres.
- Principio 4: los parientes primarios no se casan entre sí.

⁷ Por el momento no nos vamos a detener más en el término de género, pero es interesante tener en cuenta que la misma definición de género, en ocasiones resulta un corsé tan rígido como las visiones machistas, que determina, no siempre con acierto, los comportamientos femeninos. En capítulos posteriores desarrollaremos esta idea.

⁸ J. Butler, *op. cit.*, 2007, pág. 53

En el fondo de toda organización social existen la gestación, la fecundación, el dominio y la evitación del incesto⁹.

Por tanto, podemos entender que el esencialismo biológico lleva a una construcción social, histórica y cultural de los grupos. La función procreadora no se queda en una mera distribución de los recursos o las tareas, sino que se convierte en un significante, cuyo significado es un determinado tipo de mujer, a quien se le atribuye esto como su principal labor, limitando así su movilidad social. Esto lleva a una asimetría en los deberes sociales, que termina justificando las relaciones de poder verticales. Esta base se encamina hacia cuatro pilares que marcan la diferencia, según el estudio de Pratto y Walker:

- la fuerza o violencia, tanto física como psicológica
- el control de los recursos
- las obligaciones sociales (en las que la parte que depende más de la otra está en situación de inferioridad en cuanto al poder)
- la ideología (que justifican desigualdades o diferencias de poder)¹⁰.

Mientras que aquí defendemos que la fecundidad o la maternidad no es una identidad inamovible, la construcción social y cultural¹¹ empuja a estas relaciones desiguales, y entre los instrumentos utilizados está el cine, como medio de comunicación de masas. Y aquí reside algo importante, en la medida en que una norma se normaliza es cuando se produce el triunfo de dicha ideología. En palabras de la estudiosa Laura Corina, “la correcta asimilación y cumplimientos [de comportamientos asociados a un género u otro] permite la continuidad del discurso de lo que se entiende como normalidad sexual”¹². Así, podemos tomar a Butler con la idea de que “el sexo biológico es una construcción social”¹³. Incluso más, esta autora hace una lectura muy interesante de la obra de Michel Foucault, concluyendo que, debido a esa

⁹ R. Rox, *Sistemas de parentesco y matrimonio*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, pág. 29

¹⁰ Estudio mencionado en: VVAA, *Estereotipos y roles: mujeres en el cine*, Departamento de Enfermería, Universidad de Granada, 2012, pág. 1147

¹¹ Judith Butler utiliza la teoría deconstructiva de Foucault para argumentar que, “de la misma manera que ocurre con el género, el sexo biológico es una construcción social” (Cita en L. Corina Roullier, *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: Dominación y sumisión a propósito de Cincuenta Sombras de Grey*. Castellón: Universitat Jaume I (TFM), 2015, pág. 21)

¹² L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 21

¹³ *Ibidem*, pág. 21

asimilación y aceptación de esa construcción es que se perpetúa la conducta y la creencia. Corina lo recoge así:

El poder no se ejerce solo desde fuera, a través de agentes externos al sujeto, sino también desde dentro, mediante la propia subordinación de este. La ambivalencia de este proceso dimórfico es uno de los puntos críticos en la constitución del sujeto, pues producción y sometimiento son interdependientes entre sí, hasta el punto de que el sujeto puede sentir apego hacia esa subordinación, en lo que Butler viene a denominar «passionate attachments»¹⁴.

Esto es de suma importancia porque la construcción de identidad individual va a ir marcada por todas estas pautas y experiencias. Ese sometimiento va suprimiendo deseos y rasgos propios. El cine será uno de los educadores sociales, y propulsores de estos modelos. Así, el principal enfoque de la teoría fílmica feminista será precisamente desenmascarar esta normalidad.

Género como construcción cultural: mujer como portadora de significado

Una vez que hemos definido el concepto de género, vamos a ver cómo opera sobre la mujer, cómo ella se convierte en el objetivo, en un ente cargado de significado por el hecho de pertenecer a la categoría femenina.

Para comenzar, vamos a tomar el enunciado de Robyn Quin recogido en el trabajo de María Castejón, sobre la mujer en el cine, y su aporte a la construcción de la idea de estereotipo. Dice así:

Los estereotipos por su parte, según Quin, se definen como *una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple. Es un proceso reduccionista que suele causar, a menudo, distorsión, porque depende de su selección, categorización y generalización, haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros*. Asumimos que el estereotipo sirve para establecer marcos de referencia a la hora de elaborar nuestra identidad cultural, y que la veracidad o la falsedad del estereotipo que siempre va a ser una representación parcial de la realidad, reside en la manipulación que se haga del mismo¹⁵.

¹⁴ Cita de J. Butler, en L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 22

¹⁵ M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 313

De la misma manera que en el punto anterior describíamos el origen biológico de las construcciones culturales, lo que tratamos de recoger en este punto es el uso común de los mismos. La mujer, por tanto, se convierte en significante, a quien la sociedad le atribuye significado, es decir, diseña estereotipos en los que esta mujer debe encajar. Los estereotipos se convierten en un organizador de la sociedad. Podemos observar que estos estereotipos van a cambiar según las sociedades: María Castejón recoge las palabras de Giulia Colaizzi para apuntar esa diferencia, y dice: “tomar conciencia de los privilegios que las mujeres blancas, occidentales burguesas y heterosexuales han tenido respecto de las mujeres y hombres de otros colores y clases no europeos y/o homosexuales”¹⁶. Es decir, no existe un estereotipo universal de mujer, por lo que nos sirve para reafirmar la idea de que este significante femenino es creado con un conjunto de significados hechos dentro de la sociedad. Esta misma autora, en su obra *Género y representación*, dice:

Los signos mismos, siendo artefactos, productos de un intercambio social, no pueden constituir un origen último. Los signos siempre remitirán a esa actividad e intercambio, a la relación de la que son producto, la cual es siempre localizable en el espacio y el tiempo¹⁷.

La mujer comienza a construirse como lo *Otro* partiendo de la ideología centrada en el varón y sus necesidades, y dichas concepciones y comportamientos empiezan a ser naturalizados tanto en sociedad como por sus miembros, tanto hombres como mujeres. Estas concepciones pueden ser explicadas desde el psicoanálisis, que afirma que dichas diferencias y por tanto construcciones culturales, se basan en la carencia y en la diferencia. Antes de seguir con el desarrollo de esta idea, es muy importante tener en cuenta que los movimientos feministas no necesariamente aprueban la validez del enfoque psicoanalítico, pero sí entienden que su explicación permite a la sociedad justificar y perpetuar la diferencia de género. Por ejemplo, según fundamento lacaniano: “el falo es el significante privilegiado que estructura las relaciones simbólicas, pues ve a la mujer como «lo otro» en relación con el lenguaje”¹⁸. Incluso, si ahondamos en esta corriente, el conocido complejo de Edipo da

¹⁶ Cita de G. Colaizzi en M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 308

¹⁷ G. Colaizzi, *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006, pág. 157

¹⁸ A. Kuhn, *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra: 1991, pág. 78

explicación a dicha carencia, es decir, da sentido a la carencia: La niña crecerá anhelando lo que no tiene, entrando en el orden simbólico de que el pene masculino otorga poder, y ella carece de él. Por tanto, podemos entender que la mujer no se subordina al hombre por razones biológicas; lo que estas estudiosas defienden es que lo hacen por razones ideológicas, culturales y sociales impuestas por el patriarcado, el cual se basa en estas creencias. Según Annette Kuhn, que también estudió el cine de mujeres, esto justifica ese orden androcéntrico:

Éste es uno de los mecanismos centrales del patriarcado, pues las relaciones sociales y familiares del patriarcado dan forma al carácter históricamente específico adoptado por el complejo de Edipo, de manera que la progresiva adquisición del lenguaje tiene lugar según el mismo proceso que la organización estructural de la sexualidad del patriarcado¹⁹.

Por tanto, se genera un estereotipo de mujer en relación al hombre que entra en funcionamiento a través del lenguaje. Kuhn también añade algo muy interesante, y dice: “la premisa lingüística consiste en que el significado emerge de la diferencia entre significantes, en su articulación recíproca, más que de los significantes en sí mismos”²⁰.

Más adelante desarrollaremos mejor la idea, pero es importante entender que la mujer no acepta sin más estos roles o estereotipos, sino que en la medida que se van normalizando, su cumplimiento supone la aceptación social, y por tanto, el no cumplimiento, el rechazo.

Para terminar este punto, podemos resumir entendiendo este proceso como una ideología dentro de una sociedad que genera un estereotipo, y ese estereotipo se asocia a una imagen. Y este proceso nos interesa para este trabajo, precisamente porque es exactamente lo mismo que hace el cine. Abileny Soto aporta con esa sencilla pero enriquecedora idea:

Por mucho tiempo la historia del cine ha sido una historia de construcción de estereotipos de mujeres como, por ejemplo: la buena (la virgen y la madre) y la mala (la prostituta y la femme fatal), la virtuosa (la

¹⁹ A. Kuhn, *op. cit.*, pág. 76

²⁰ *Ibidem*, pág. 76

acompañante fiel) y la viciosa (quien aparece como presa fácil de cualquier hombre)²¹.

Ahora hemos visto de manera resumida la construcción de estereotipos, pero en la parte práctica de este trabajo, trataremos de ver esos roles en el cine, y que ayudan a través de este medio a perpetuarlos o cambiarlos.

Una vez que tenemos claro el origen de estos estereotipos, y el proceso de construcción de los mismos, pasaremos al siguiente punto para explicar el propósito que tienen.

Género para justificar poder y control (infantilismo, culpa y demonización)

En los puntos anteriores describíamos el proceso en el cual las diferencias fisiológicas se convertían en diferencias culturales, ahora, lo que buscamos es tratar de argumentar la idea de que esa diferenciación tiene por objetivo lograr el control y la dominación del grupo considerado como inferior o débil, en definitiva, el que queda en una situación de mayor vulnerabilidad debido al sometimiento de dichas diferencias culturales creadas e impuestas.

Michel Foucault publicó en 1977 su obra *Historia de la sexualidad*, en la cual hablará de la misma como un esqueleto de relaciones basadas en el poder y conocimiento que unos ejercen sobre otros. Laura Corina recoge el pensamiento del filósofo francés, resumiendo que la sexualidad es la:

(...) consecuencia de una serie de discursos políticos generados en torno al poder. En resumidas cuentas, la sexualidad puede entenderse como un dispositivo abarcador donde caben diversas prácticas que relacionan nociones de poder, verdad y placer²².

En la misma página, un poco más adelante, Corina rescata el esquema de Foucault sobre *contrato/opresión y dominación/represión*, a partir de los cuales Foucault hace su análisis de poder: “mientras que la primera opción hace referencia a una opresión de tipo jurídico que legitima el poder de quien lo ejerce, la segunda se comprende como un movimiento oscilante entre los opuestos de lucha y sumisión”²³. Y lo interesante aquí es que ese poder no

²¹ A. Soto Arguedas, *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. Escena*, 2013, pág. 55. Hay otros autores, como Elaine Showalter, que también trabajaron los estereotipos.

²² L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 19

²³ *Ibídem*, pág. 19

solamente se ejerce por la fuerza jerárquica que posee el dominador, sino por la aceptación del dominado, es decir, la normalización de determinadas conductas, su asimilación y cumplimiento, valida el discurso creado por los aparatos ideológicos, convirtiéndolo en una verdad. Y es todo este entramado, esta *tecnología de poder* que llama Foucault²⁴, la que construye las representaciones sociales, los estereotipos y los roles, en la medida que impulsa o castiga o rechaza. Cualquier actuación que amenaza el orden patriarcal es objeto de castigo, validando igualmente así dichas sanciones. Pongamos un ejemplo: una conducta validada en sociedad, en largos períodos de la historia y diferentes países era la toma de decisiones del matrimonio por parte del hombre (firma de papeles, poder acceder a un trabajo, etc.). La idea que esconde esto es la incapacidad de la mujer de ser autosuficiente, lo cual es como compararlo con las capacidades de un niño, es decir, la infantilización de la mujer. Por otro lado, emocionalmente se le hace saber que saltarse las reglas supone un acto negativo, es decir, se siembra la culpa como medida para paralizar la acción femenina. Y por último, otro recurso emocional puede ser sembrar el miedo, la exageración de situaciones, llevadas al fracaso extremo, demonizando determinados comportamientos, con la amenaza de quedarse solas o excluidas si toman determinadas situaciones. Con esto se permite la intervención masculina, tomando medidas para reeducar a la mujer que ha salido del sistema patriarcal. Corina nos habla de la cultura de la violación (*rape culture*), cómo pasó a entenderse esa práctica, como “una experiencia necesaria en el sacrificado camino hacia la feminidad ideal y el regreso de la mujer descarriada al hogar [y que] se interpretaba como todo un éxito”²⁵. Por seguir en nuestro objeto de análisis, el cine de los años cuarenta y cincuenta, para la promoción de los regímenes de posguerra, mostró especial énfasis en esto. El cine se convierte en un efectivo educador social para el lograr el cumplimiento de estos roles descritos.

Avanzando en esta idea, y utilizando a Judith Butler, podríamos decir que, “la represión de lo femenino no exige que la acción y el objeto de represión sean ontológicamente diferentes. En realidad, puede considerarse que la

²⁴ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 20

²⁵ *Ibíd.*, pág. 33

represión crea el objeto que se va a rechazar”²⁶, es decir, con el fin de la dominación del colectivo, el dominador diseña los moldes de las acciones y personajes correctos, así como los comportamientos que deben ser castigados, pero en ningún caso proceden de una creación natural. En definitiva, se define de forma precisa e interesada la identidad, para posteriormente usarla en beneficio propio del colectivo dominante.

Por último, es importante tener en cuenta una consideración más, y es que estas pautas son establecidas a su vez por otra clase social paralela al género, la burguesía. Para esto podemos remitirnos tanto a Giulia Colizzi, que usa los textos de Locke, como Corina, que utiliza a Foucault:

- A partir de la borradura de su propio punto de origen ²⁷ –una relación dialógica con y dentro de las «cosas del mundo»- olvidando en la plenitud del «ser» del individuo «racional» moderno, la noción burguesa de subjetividad empieza así su trayectoria hacia el poder y el control, no como proyecto abstracto, sino como eficiencia operativa sobre las vidas de las personas²⁸.
- En el primer volumen de Historia de la sexualidad (1977), Foucault rastrea los inicios de la normatividad sexual y los encuentra en época victoriana, régimen que por motivación económica resguardó el sexo en la esfera de lo privado y le atribuyó funciones meramente reproductivas. A través de discursos moralizadores configurados por aparatos de poder como la religión o la medicina, la sexualidad correcta (y, en consecuencia, la única válida) de acuerdo a estos términos se estipuló en su vertiente heterosexual, monógama y falocéntrica. Esto dejaría históricamente fuera cualquier otra práctica sexual que no se rigiera bajo esos parámetros conductuales, como pudiera ser el caso del placer femenino sin una finalidad reproductiva²⁹.

Con estos dos textos podemos percibir con claridad el perfil y la intención del dominador. Existe un interés en cuanto a la distribución de los recursos (económicos, humanos, sociales, etc.), y quien impone, siempre busca una posición privilegiada desde la cual justificar sus acciones, y utilizar dichos recursos humanos acorde a sus objetivos. Esto parte de la idea de tener los

²⁶ J. Butler, *op. cit.*, 2007, pág. 174

²⁷ El texto de Colaizzi está hablando del origen social de distintos personajes, que al ir tomando determinadas decisiones (a veces propias, a veces impuestas) terminan cambiando su destino.

²⁸ G. Collaizzi, *op. cit.*, 2006, pág. 85

²⁹ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 29

conocimientos, los argumentos, de estar en posesión de la verdad. Si pensamos en una institución religiosa, el poder de la verdad viene otorgado desde la misma divinidad, lo que facilitará el diseño de determinadas ideologías, y por tanto, el cumplimiento de las mismas. Visiones burguesas, determinadas religiones o medios de comunicación como el cine ejercen ese poder, esa influencia en el comportamiento de las mujeres, que se benefician o perjudican con la aceptación o el rechazo del resto de la sociedad.

Capítulo 2. Breve recorrido por las revoluciones feministas. Contexto histórico

Para continuar, y una vez que tenemos definidas las problemáticas que viven las mujeres en la actualidad, y que han vivido a lo largo de la historia, vamos a intentar contextualizar en qué momentos empieza a despertar la consciencia de colectivo vulnerable, hasta llegar al momento que nos interesa: el nacimiento de la crítica fílmica feminista.

Podríamos señalar que los movimientos más significativos que se producen a lo largo de la historia empiezan con una toma de conciencia en la segunda mitad del siglo XVIII, y parte del siglo XIX; una primera etapa durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX; y una segunda oleada que empieza con la publicación de *El Segundo Sexo* (1949), que agarra fuerza en 1960, y que en 1970 empieza a enfocarse en la crítica hacia el cine³⁰. Aquí nos vamos a centrar en ese despertar, y en el último movimiento, puesto que es lo que más se acerca a nuestro análisis.

El punto de arranque suele situarse con la publicación en 1792 de *Vindicación de los Derechos de la Mujer*, de Mary Wollstonecraft. La Ilustración se convirtió en el caldo de cultivo para el feminismo, aunque bien es cierto que durante esta etapa no se formarán como agrupación, pero empezará a sembrarse ideas, pensamientos, que quedarán sonando años después. Por otro lado, también es importante tener en cuenta que la cultura femenina se ha transmitido principalmente por vía oral, y que el sistema patriarcal no siempre ha permitido recoger de manera escrita las inquietudes, miedos, y pensamientos³¹ que pudieran tener las mujeres³². Por esto es que podemos empezar con la obra de Wollstonecraft, que será de las primeras autoras que recoge las necesidades que podía tener una mujer en la sociedad en la que vivía, y plantea claramente reconocer sus derechos; esta obra es considerada en Europa como texto fundador de esta corriente³³.

Por hacer un breve análisis de la obra, es interesante observar que Mary Wollstonecraft saca a la luz el mundo hostil en el que tienen que desenvolverse

³⁰ A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 56

³¹ El mismo silencio bibliográfico ya puede ser un mensaje de no importancia social o histórica.

³² M. J. Lorenzo Modia, *La vindicación de los derechos de la mujer antes de Mary Wollstonecraft. Philologia Hispalensis*, 2003, pág. 105

³³ *Ibidem*, pág. 106

las mujeres, y cómo se hace necesario un cambio en la legislación, para conseguir reducir parte de esa dificultad. Considera crucial el acceso a la educación y a la cultura ya desde pequeñas³⁴. La publicación de esta obra supone el broche a la toma de conciencia que empieza a surgir en el siglo XVIII³⁵. Previo a esto, como decíamos, está la Ilustración.

La Ilustración no plantea muchos cambios con respecto al “problema de la mujer”. Incluso, si nos enfocamos en España, los textos de referencia que había antes de esa toma de conciencia eran: *La instrucción de la mujer cristiana* (1525), de Juan Luis Vives o *La perfecta casada* (1585), de Fray Luis de León³⁶, lo cual nos ayuda a reafirmar que la tradición escrita que se recoge es aquella que instruye a la mujer, sin permitirle un pensamiento propio. Es más, si pensamos en la obra del Padre Feijóo, en 1726, que escribió un texto en *Teatro Crítico*, llamado “Defensa de la mujer”, empieza justificando el texto porque sabe que no será aceptado por la mayoría de la sociedad³⁷. Sin embargo, según avanzan los años, y en la medida que empieza esa reflexión conjunta sobre la condición de la mujer, aparecen dos autoras españolas contemporáneas de Mary Wollstonecraft, Josefa Amar y Borbón e Inés Joyes y Blake, que tratarán de plantear las necesidades que este grupo tiene:

Amar y Borbón destaca en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* la necesidad de la educación de las mujeres y sostiene, paradójicamente, que las tareas adecuadas para ellas son las del ámbito doméstico. (Palacios 2002: 56-57). Por su parte, Inés Joyes y Blake escribió en 1798 una *Apología de las mujeres*, donde argumenta que la

³⁴ Recordemos que en el capítulo anterior presentábamos la idea de la infantilización de la mujer, la dependencia del varón (no solo en términos económicos, sino también intelectuales), porque se le educa en la cultura masculina, en las respuestas aprendidas de la sociedad, mientras que aquí el primer cambio que se plantea es que, a través de la educación ella vaya construyendo tanto sus respuestas como su identidad.

³⁵ Sin embargo, la obra no llegó a España como tal, sino que se publicaron cuatro artículos en el Diario de Madrid, por su coeditor Julián de Velasco, a partir del 6 de septiembre de 1792. La autora María Jesús Lorenzo recoge esta interesante reflexión: “Julián de Velasco realizó una crítica muy favorable de la obra, incluyendo algunos de los párrafos de la misma, principalmente aquellos fragmentos que mejor representaban el ideario central de la autora. Ahora bien, no duda en omitir toda referencia crítica de Wollstonecraft a la opresión ejercida en la sociedad por parte de la aristocracia, la monarquía y la Iglesia, y que sin duda podrían ocasionarle problemas con la censura inquisitorial y eclesiástica operante en aquellos momentos en España (Kitts 1994: 353-56)”. M. J. Lorenzo Modia, *op. cit.*, pág. 107

³⁶ M. J. Lorenzo Modia, *op. cit.*, pág. 106

³⁷ *Ibidem*, pág. 106

mujer no es inferior al hombre por naturaleza, sino que es el contexto social y educativo el que la hace inferior (Pajares 2000: 188-189)³⁸.

De nuevo reafirmamos que la obra de Wollstonecraft recopila el pensamiento más aperturista precedente³⁹ y lo hace visible, enfocando su crítica en la misoginia del momento, incluso de manera más fuerte de lo que se había atacado hasta el momento.

Hemos querido darle importancia a este punto de arranque en el siglo XVIII para dimensionar el tiempo que lleva la reivindicación de cambios, con temas que incluso aún hoy están presentes.

Ahora, si avanzamos en el tiempo, vamos ir hasta la última oleada, en el siglo XX, porque llega hasta el trabajo del cine. Antes de enfocarnos en España, vamos a utilizar a dos autoras que, a nivel internacional empiezan a hablar de la mujer como protagonista. Margared Mead, antropóloga, publica ya en 1928 *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, donde habla de la mujer de sociedades occidentales (en concreto las compara con las de EEUU), empezando a perfilar las complicaciones que estas viven, en comparación con las samoanas. Y así lleva a cabo diferentes estudios antropológicos, con otras sociedades primitivas como los Tchambuli, los cuales:

(...) tienen una personalidad en la que son las mujeres las que dominan y son las que se comportan fría [sic] emocionalmente, mientras que es el hombre el que se encuentra sometido y dependiente. [...] Por lo tanto, llega a la conclusión de si las actitudes que consideramos en nuestra cultura occidental típicamente femeninas (pasivas, sensibles, cariñosas) son asignadas al sexo masculino en una tribu y tanto a los hombres como a las mujeres en otra, por lo que no existiría razón alguna para relacionar tales actitudes con el sexo. Por lo que deduce que la naturaleza humana se moldea de formas diferentes dependiendo de las condiciones culturales vigentes⁴⁰.

Por otro lado, Simón de Beauvoir fue “una mujer que revolucionó con su libro y dotó a todo este movimiento social feminista de conceptos claves para la

³⁸ M. J. Lorenzo Modia, *op. cit.*, pág. 107

³⁹ Solamente nos hemos centrado en autoras y autores españoles porque es nuestro tema, pero en Francia, en Reino Unido, diferentes autoras también empiezan a tomar conciencia de la necesidad del cambio en la vida de la mujer, y que todo llega hasta la obra de Wollstonecraft.

⁴⁰ A. Florez Espínola, *La segunda ola del Movimiento Feminista: el surgimiento de la Teoría de Género Feminista. Mneme Revista de Humanidades*, 2004, pág. 567

reflexión⁴¹. Escribió *El segundo sexo* en 1949 que generará una importante corriente de autoras que beberán de sus principios. Utiliza la filosofía existencialista y una base antropológica y pone de manifiesto lo coartada que está la libertad de una mujer: “El sujeto no tiene una libertad absoluta desde el momento en que, en todas las acciones que emprende, su libertad está más o menos cercenada por la situación⁴²”. Con esto pondrá luz a ideologías y prejuicios patriarcales que son los que ponen límite al actuar femenino, considerándola como la *Otra*, que ya explicamos en el capítulo anterior. En el primer capítulo, “Destino”, también hablará de una biología condicionante, y que es el hombre el que le concede a la mujer el papel de instrumento en la reproducción, puesto que el creador será el varón⁴³. Lo que la autora hace es poner en claro un entramado de ideas que llevan a determinadas pautas de comportamiento, y que es importante tener en cuenta que, para entender por qué la mujer se ha convertido en *Alteridad*, hay que revisar todo lo que ha ocurrido con las mujeres a lo largo de la historia.

Más adelante, en el tercer capítulo refleja la necesidad de que la mujer, condicionada por la estructura económica en que se encuentra y sus condiciones materiales, tenga vida en el ámbito público⁴⁴. Incluso la necesidad de convertirse en un ser autónomo, logrando la servidumbre de la mujer. Anteriormente mencionábamos las relaciones de poder, el poder y el uso que le daba un grupo social a otro, convirtiendo así a esta en la esclava del sistema patriarcal. Sistema cultural construido precisamente para tal finalidad, es decir, convierten a la mujer en lo Otro, para minimizarla, manejarla y usarla. Una de las citas más conocidas de Simón de Beauvoir resume esta idea:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto

⁴¹ A. Florez Espínola, *op. cit.*, pág. 568

⁴² *Ibíd.*, pág. 568

⁴³ Realiza una crítica a la idea que tenía Aristóteles acerca de que el único activo sería el esperma masculino. A. Florez Espínola, *op. cit.*, pág. 569

⁴⁴ Es importante entender que, a pesar de que tener un trabajo no la iba a librar de las obligaciones domésticas, al menos es un paso para lograr cierta independencia, puesto que no todas las mujeres de su época que trabajaban lograban liberarse, pero al menos sí era un mayor avance que solo el trabajo en casa.

intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino. Sólo la mediación ajena puede convertir a un individuo en Alteridad⁴⁵.

Esta cita resume la idea central de nuestro trabajo, y es que la construcción de lo femenino es un producto cultural. Un tema interesante que tiene la obra también será la maternidad, que siente más la presión de la perpetuación de la especie, que una vocación natural, al menos para poner de manifiesto que esta experiencia no es tan satisfactoria para todas las mujeres⁴⁶. Lo más interesante es el final de su libro, donde habla de la liberación y su capítulo de la mujer independiente. Utiliza como ejemplo a las mujeres intelectuales, que alcanzan a tomar conciencia de su situación y a decidir qué normas del sistema patriarcal no van a cumplir, es decir, dejar de ser objetos para ser sujetos (esto se verá en la crítica fílmica, donde la mujer pasa de ser objeto de la mirada, para ser sujeto que mira). Para ello es necesario un cambio, no solo a nivel económico, sino moral, social y cultural, y desde luego, no de manera clausurada, sino dentro de un colectivo que pueda respaldarla durante el proceso de transformación.

Y es que es esta obra de Beauvoir, e ideas como estas las que inspirarán en esta segunda ola feminista:

Esta segunda etapa se caracteriza por ser un esfuerzo teórico relacionado no sólo con las luchas por la participación política, sino también por la construcción de la identidad de las mujeres, su reivindicación cultural y social, e implicó una crítica más profunda a la sociedad patriarcal. Como bien lo expresa Shonini Chaudhuri: “Con el lema «lo personal es lo político», la segunda ola llamó la atención a dominios de la experiencia de las mujeres que hasta ahora se consideraban no políticos y reveló las estructuras de poder ocultas que trabajan en ellas, incluso en el hogar y la familia, la reproducción, el uso del lenguaje, la moda y la apariencia” (2006, p.6)⁴⁷.

Otra autora relevante de este período es Kate Millet, que en 1969 publica el ensayo *Política Sexual*⁴⁸, que es el momento de mayor ajetreo de pensamiento en algunos movimientos revolucionarios. El título ya nos da la pista sobre la

⁴⁵ A. Florez Espínola, *op. cit.*, pág. 571

⁴⁶ Este punto le llevará a recibir distintas críticas, de ahí que trata al menos de no idealizar la maternidad. A. Florez Espínola, *op. cit.*, pág. 571

⁴⁷ A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 56

⁴⁸ K. Millet, *Política sexual*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia (1ª ed. 1969), 2017

duda de si existe una política en una relación entre sexos, dando por hecho que existe una dominación de la mente femenina por parte de una sociedad patriarcal:

En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. Ello se debe al carácter patriarcal de nuestra sociedad y de todas las civilizaciones históricas⁴⁹.

Considera que el gobierno patriarcal como institución es quien ejerce el control sobre las mujeres, en beneficio de los hombres, llegando a que dicha sociedad se organiza en base a las necesidades del grupo dominante, y generando estereotipos como herramienta para dicho control, según lo que admiran de sí mismos (los hombres): la agresividad, la inteligencia, la fuerza y la eficacia; o lo que se le exige al grupo subordinado (las mujeres): la pasividad, la ignorancia, la docilidad, la «virtud» y la inutilidad, y que determinará las conductas, ademanes y actitudes para ambos⁵⁰. Es por esto que, tanto la religión patriarcal, la opinión popular, y hasta cierto punto la creencia, marcan estas diferencias, justificándolas en las diferencias biológicas observables, haciendo así que la cultura colabore con la naturaleza. Podría ser que el origen de esta superioridad masculina fuese el descubrimiento de la paternidad, pues en las sociedades arcaicas se pasa de un culto a la fertilidad femenina por el mérito en esa función vital únicamente al falo⁵¹. Es decir, en origen, había una consideración a la fertilidad femenina, hecho observable, pero tiempo después, al descubrir que eso se produce gracias a la intervención masculina, comienza el culto al falo.

Por otro lado, la familia como institución básica, y la sociedad como colaboradora de la misma (estrecha relación de necesidad entre ambas) hace

⁴⁹ K. Millet, *op. cit.*, pág. 70

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 72

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 75

que se convierta en un círculo cerrado de normas⁵². El precepto católico (aunque no solo ocurre únicamente en el catolicismo, pero tomamos esta por ser la religión oficial de España, objeto de estudio) de que el “padre es el cabeza de familia” hace que la norma religiosa justifique y dé validez a la práctica familiar⁵³.

Otra idea interesante que podemos rescatar de esta autora es el concepto de amor romántico como instrumento de manipulación emocional, y que el varón puede usar libremente, ya que el amor es la única condición ideológica que permite a la mujer mantener relaciones sexuales. Y que a su vez, este tipo de patriarcado lleva a enemistar a las mujeres entre las cumplidoras de la norma y las que no⁵⁴.

Rescata otro tipo de diferencias como la inferioridad económica que tienen las mujeres, y un paso antes de esto, el desplazamiento de la vida educativa; o pone el foco en la fuerza legitimada que tiene la sociedad patriarcal (como el patriarcado islámico); y por último, la eficacia de la culpa sembrada en la mujer como instrumento de manipulación. Se coloca así a la mujer en un punto de infantilismo donde debe supeditar sus progresos a la constante aprobación del varón, en cuyas manos está el poder, lo cual hace que careza de fuentes a través de las cuales conocer la dignidad o autorespeto⁵⁵.

El trabajo de Kate Millet fue un gran aporte también en el cuestionamiento del sistema patriarcal, que hace dar un paso hacia delante en el momento de ese movimiento feminista. Lo interesante de esta segunda oleada y de sus propósitos es que inspiró a la crítica feminista del cine, cuyos críticos empezaron a usar estas ideas para analizar largometrajes desde la década de 1970:

“El cine es tomado por las feministas como una práctica cultural que representa los mitos sobre la mujer y la feminidad, tanto como a los hombres y la masculinidad” (Smelik en Cook, 2007, p. 49). Las críticas feministas de cine analizan la representación de la mujer en el cine,

⁵² Este patriarcado se verá cuestionado por cambios legales como la ley del divorcio, aprobada en España en 1932, derogada en 1939, y de nuevo promulgada en 1981, coincidiendo con los grandes cambios políticos que se estaban dando en el momento.

⁵³ K. Millet, *op. cit.*, pág. 83-84

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 90-91

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 118-119

utilizando sobre todo marcos teóricos del estructuralismo y particularmente la teoría semiótica y el psicoanálisis. Al principio, el énfasis se dirigió a demostrar el estereotipo de la mujer en el cine comercial de Hollywood. Pero pronto, las críticas feministas fueron más allá, al afirmar que estas imágenes tienen una influencia profunda y negativa en las espectadoras. Por lo que su trabajo fue orientado no sólo a criticar esas imágenes negativas, sino también a señalar la complejidad que caracteriza las identidades de las mujeres⁵⁶.

En cuanto al impacto que este movimiento internacional tiene en España, podemos mencionar que durante los años de la dictadura de Franco existe un modelo de mujer conservador, perpetuado desde los poderes políticos, sociales, morales y religiosos. Sin embargo, una vez que comienza la transición democrática, podemos que se celebró en Madrid, el 6 y 9 de diciembre de 1975 las *Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer*, lo cual nos indica dos cosas: en primer lugar, que el sentir feminista aparece de manera muy inmediata tras la muerte de Franco, por lo que si bien puede que no tuviera voz, sí se mantuvo cierta conciencia; y en segundo lugar, que comenzaba así una discusión sobre la posición de las mujeres en la sociedad que empezaba, y que lo hacía de una manera activa. Esto también lo veremos más adelante en el cine.

En definitiva, en este capítulo pretendíamos avanzar cronológicamente, para ver cómo la reivindicación femenina ha estado presente a lo largo de la historia, y que la toma de conciencia de un sistema patriarcal que se manifiesta de una manera normalizada supone el gran reto de reconocerlo y sustituirlo para avanzar. Hemos reducido la historia del feminismo a puntos que consideramos importantes o coherentes con el objeto de este trabajo.

⁵⁶ A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 56

Capítulo 3. Teoría fílmica feminista

Tal y como explicábamos en el final del capítulo anterior, producto de la segunda oleada feminista, a partir de 1970 comienza una crítica hacia el cine poniendo el foco en esas construcciones culturales sobre la mujer:

Las principales aportaciones de la teoría fílmica feminista fueron poner de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural, y las repercusiones que estas representaciones que no son sino fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad, tienen en la espectadora. Por primera vez se puso de manifiesto la importancia del cine como constructor de modelos de comportamiento, y la importancia que el cine puede tener en la construcción de la subjetividad y de la identidad de la espectadora⁵⁷.

Veamos los puntos que tiene esta corriente.

3.1. El feminismo en el cine. Metodología crítica

El cine es tomado por las feministas como práctica cultural, y por tanto es objeto de análisis; los mismos críticos de cine tomaban ideas feministas para desmenuzar las películas. Las autoras que arrancan estas investigaciones son, en primer lugar, Laura Mulvey, que hace un análisis sobre el cine comercial de Hollywood; después, Teresa de Lauretis y Alison Butler comienzan una propuesta de *cine de mujeres*, no para mujeres, que aparece previo a este concepto (género muy popular durante la década de 1930, 40 y 50), donde se muestran estereotipos de mujeres según esquemas tradicionales:

(...) el punto de vista femenino y su narrativa, la cual casi siempre gira alrededor del realismo tradicional de las experiencias de las mujeres: la familia, lo doméstico, lo romántico, aquellos campos donde el amor, la emoción y las relaciones tienen prioridad sobre la acción y los eventos⁵⁸.

Ensayos y enfoques destacados de estas autoras son:

⁵⁷ M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 306

⁵⁸ Cita de María Laplace (2002, p. 139), citada en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 58. En la página siguiente, Soto añade una reflexión muy interesante: "La madre se sacrifica por ellos (siempre hombres), para satisfacer sus necesidades. La Madre desaparece como persona y aparece como un medio para satisfacer las necesidades y expectativas de las personas reales, estos serían los hombres".

- Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, escrito en 1973 y publicado en 1975 en la revista *Screen*. Considerado punto de partida en la historia de la crítica de cine feminista⁵⁹.

Mulvey analiza el cine comercial de Hollywood, identificando estas producciones con el discurso patriarcal, utilizando la teoría psicoanalítica freudiana, puesto que ofrece y manipula el placer visual para los espectadores. Pone el foco en el placer de la *escopofilia* ('placer de mirar'), en la estimulación sexual, utilizando a otra persona como objeto erótico. Mulvey afirma que "El cine satisface un deseo primordial el placer de mirar, pero va más allá desarrollando la escopofilia en su aspecto narcisista"⁶⁰. Este fenómeno lo que hace es masculinizar al espectador y convertir a las mujeres en objetos. Así, ese mismo espectador se identifica con el héroe masculino, que tiene el control de las acciones y de la mirada. Esta idea de la mirada es el gran aporte de Mulvey, puesto que esta mirada es la que diseña a la mujer. El enfoque teórico de Mulvey puede resumirse en la siguiente cita:

Las mujeres representan, en la cultura patriarcal, un significante para el otro masculino, obligadas a un orden simbólico en el cual el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio de la lengua, imponiéndoles las imágenes mudas de la mujer que todavía está atada a su lugar de portadora, no de constructora de significado⁶¹.

- Teresa de Lauretis, *El sujeto de la fantasía*, publicado en 1993.

Uno de los grandes aportes de Teresa de Lauretis es la separación entre *La Mujer* y las mujeres, puesto que, al diseñar un prototipo de mujer, aunque sea opuesto al modelo tradicional, finalmente se termina convirtiendo en corsé cultural y social que tampoco permite desarrollar una identidad íntegra a las mujeres:

El género como diferencia sexual y sus nociones derivadas –la cultura de las mujeres, la maternidad, la escritura femenina, la feminidad, etc.- se han convertido en una limitación, una responsabilidad para el pensamiento feminista⁶².

⁵⁹ A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 56

⁶⁰ Cita de Mulvey en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 57

⁶¹ Cita de Mulvey en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 58

⁶² Cita de De Lauretis en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 59

De Lauretis encuentra que conceptualizar una idea universalizada de hombre y de mujer (dentro del pensamiento feminista), una idea de oposición sexual generalizada, puede actuar a la vez como contraproducente: “(...) hace muy difícil, si no imposible articular las diferencias de las mujeres [*women*] y la Mujer [*Woman*], es decir, las diferencias entre las mujeres, o quizá más exactamente, las diferencias dentro de las mujeres”⁶³. Un poco más adelante, Soto utiliza otra cita de De Lauretis para aclarar que, efectivamente, existe una pluralidad de mujeres en la vida cultural y social: “un sujeto es constituido en género, sin duda, no solo por la diferencia sexual, sino más bien a través de lenguajes y representaciones culturales”. Incluso, añade que dichas representaciones hacen referencia no solo a individuos, sino más bien a su posición social, es decir “el género representa no un individuo, sino una relación, y una relación social; en otras palabras representa un individuo de una clase”⁶⁴.

Esto es muy relevante a la hora de hacer un análisis fílmico, porque las películas están llenas de prototipos, de conceptos universales de mujeres, que no siempre recogen el total de la población femenina. Pone de manifiesto la idea de identidad colectiva e identidad propia, puesto que ese es el gran reto que se plantea en el cine, crear historias nuevas, rompiendo los viejos moldes. Y sobre todo, que sean historias contadas desde el mismo sujeto, para evitar la construcción de un objeto, y no necesariamente en contraposición a los hombres (lo femenino no tiene por qué ser lo opuesto de lo masculino, plantea De Lauretis). Aquí lo realmente importante no es la diferencia con el hombre, sino la diferencia entre mujeres.

- Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*, publicado en 2002.

Por último, esta autora, más actual o más cercana en el tiempo, tras revisar críticas del cine feminista, considera que el cine de mujeres es más un “cine menor” que un cine de oposición⁶⁵. Es decir, un cine hecho por mujeres,

⁶³ Cita de De Lauretis en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 59

⁶⁴ Cita de De Lauretis en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 60

⁶⁵ A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 62. El texto de Soto recoge el origen del concepto de Butler: “La idea de llamar “menor” a este tipo de cine la toma del concepto de “literatura menor” de Deleuze y Guattari, para quienes «una literatura menor es la literatura de una minoría o de un grupo marginalizado, escrito no en un lenguaje menor, sino en uno mayor, al igual que Kafka, un judío checo que escribió en alemán» (J. Butler, 2002, p. 19, cita de A. Soto Arguedas).

considerado un grupo minoritario en cuanto a voz, dentro de una cultura masculina dominante. El lenguaje cinematográfico se convierte en la puerta para visualizar a ese grupo dominado.

Estas autoras (especialmente las de finales del siglo XX)⁶⁶, abren camino a una nueva reflexión. Lo interesante de este enfoque es generar cuestiones o cuestionamientos que permitan visualizar el entramado social que tiene el cine. En 1993, el teórico italiano del cine, Francesco Casetti, establece una “teoría de campo” para poder determinar una metodología de trabajo. Giulia Colaizzi, recoge estas ideas de Casetti:

(...) ofrece una reflexión crítica y preguntas cruciales sobre la visión, la representación, la construcción de la subjetividad, el placer, la epistemología moderna, la cultura contemporánea, las múltiples relaciones de poder que nos marcan en tanto que sujetos históricos y sobre nuestra percepción y definición de la realidad en tanto sujetos involucrados, necesariamente en procesos de construcción y elaboración cultural. Su punto de partida es la conciencia de la interdependencia entre historia, práctica y teoría. (...) Su objetivo es incidir en la política cultural contemporánea y en nuestras vidas, contribuir a determinar una práctica que pueda apuntar a modos distintos y plurales para producir y leer las imágenes, nuestro imaginario y, finalmente, el mundo⁶⁷.

En definitiva, y en palabras de María Castejón: “ofrecer una reflexión crítica e histórica a partir de la práctica social y cultural determinada (cine) y teórica, es decir, los escritos alrededor de la representación de la mujer”⁶⁸.

El cine recoge procesos culturales donde se representa a sí mismo. Esta nueva metodología busca analizar personajes, relaciones entre ellos, imágenes, contradicciones, y algo muy importante, los silencios de las mujeres. La idea es deconstruir discursos androcéntricos (construidos a lo largo de la historia), hacer una crítica para observar la construcción del mito de la mujer, proceso que se da en un momento puntual de la historia, entendiendo que la mujer como idea no es algo eterno ni universal. Llegar hasta este punto de trabajo no fue un proceso sencillo, puesto que los estudios de objetos

⁶⁶ Podemos mencionar otras autoras relevantes como Mary Ann Doane, Anette Khun, Giulia Colaizzi, E. Ann Kaplan. Sin embargo, hemos seleccionado solo tres para ajustarnos a la extensión del trabajo.

⁶⁷ Cita de Giulia Colaizzi, en M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 305

⁶⁸ M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 35

audiovisuales no siempre fueron considerados fuente real, especialmente (como menciona un estudio sobre género y teoría fílmica feminista, hecho en la UCM por diferentes autores) “desde perspectivas más positivistas en las ciencias sociales, que tienen a utilizar métodos más rígidos (búsqueda de datos sin ambigüedades, evidencias concretas, reglas y regularidades, etc.)”, o por otro lado, “los enfoques más interpretativos [que] suelen utilizar métodos más flexibles (permitiendo cierta ambigüedad y contingencia y reconociendo la interacción entre el investigador y el objeto de estudio)”⁶⁹. En este contexto se va produciendo una evolución en su enfoque de trabajo:

La teoría fílmica feminista es un marco teórico y metodológico que, desde los años setenta, se ha especializado tanto en el análisis de la representación femenina en el audiovisual como, a partir de los ochenta, en el análisis de los géneros cinematográficos que ponen a la mujer en el centro de la narración⁷⁰.

En definitiva, la metodología irá evolucionando a lo largo del siglo XX, y también en el siglo XXI, utilizando otras ciencias aplicadas como la semiótica, la sociología, la psicología y el psicoanálisis, pero siempre manteniendo su objeto de estudio: la representación de la mujer en la industria cinematográfica, como construcción cultural en un proceso histórico determinado, convirtiendo al cine en una “reserva de ejemplos” (término de Casetti recogido en el estudio de la UCM)⁷¹, y siempre teniendo en cuenta que es una aproximación interpretativa porque es un trabajo sobre un cuerpo audiovisual no real, construido intencionadamente.

Para cerrar este punto, podemos observar dos estrategias llevadas a cabo por el cine, y puestas a la luz gracias a la teoría fílmica feminista, en base a la teoría psicoanalítica. Laura Corina, en su estudio sobre *Cincuenta sombras de Grey* recoge el trabajo de Mulvey:

Mulvey encuentra en el psicoanálisis una explicación sobre la mujer como significante fácilmente extrapolable al orden simbólico del cine. La figura femenina se presenta en la diégesis como un objeto erótico al que observar, sobre el cual el público masculino proyecta sus fantasías. (...)

⁶⁹ VVAA, *Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual*, 2014, pág. 9

⁷⁰ *Ibidem.*, pág. 10

⁷¹ *Ibidem.*, pág. 11

Esa objetificación se produce solo sobre la mujer, en la medida que esta viene a representar la diferencia sexual, es decir, evoca en el hombre la pérdida del poder que simboliza el falo. Para incidir más en este punto, remontémonos brevemente a la crisis edípica [sic] elaborada por la teoría freudiana. La relación entre la madre y el niño alcanza un punto crítico cuando este descubre que aquella carece de pene; (...) el niño deduce que su madre ha sido castrada (...) tratando de identificarse más con la figura del padre⁷².

Corina continúa explicando cómo ese terror infantil queda en el inconsciente masculino, y que se refleja en la representación fílmica, donde el héroe se sentirá amenazado por la presencia femenina. Así, para manejar el peligro, según la teoría de Mulvey, la angustia de la castración se canalizará de dos maneras:

- Mediante la escotofilia, es decir, el placer de la contemplación voyeurística. Esta mitiga el trauma a través de una investigación de la mujer, desnudándola simbólicamente para poder condenarla o salvarla.
- Valiéndose de la fetichización de la figura femenina. De esta manera, se aparta la atención de la carencia de pene de la mujer para poder centrarla en su atractivo erótico. Es muy común adornar el cuerpo femenino con símbolos fálicos, como cigarrillos, zapatos de tacón, cabello largo y suelto e incluso armas, todos estos complementos recurrentes en el imaginario de las *femme fatales*. Convertir a la mujer en fetiche es una manera de enunciar que ella es solo valorada por su apariencia física⁷³.

Así, podemos ver el proceso de construcción simbólica de la mujer a partir de diferentes estrategias. Un estudio de Marta Segarra recoge que, según Freud, “el cuerpo es la imagen privilegiada entre las que hacen surgir el deseo”, y podríamos añadir que, el fetichismo del que hablábamos construye el deseo femenino para poderlo manejar, es decir, no es la mujer la que maneja sino la que es manejada. Y en definitiva, reafirmar con mucha claridad que la idea de mujer es una reconstrucción cultural a través de diferentes instrumentos, entre ellos el cine y su lenguaje cinematográfico.

⁷² L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 11. Mulvey utiliza esta corriente para darle explicación a un hecho, tomando una ciencia reconocida, pero como ya hemos indicado, estas ideas freudianas tienen mala aceptación en buena parte del feminismo porque las consideran descaradamente androcéntricas.

⁷³ *Ibidem*, pág. 12

3.2. Cine: poder discursivo y fuente histórica

Para continuar, es importante que nos detengamos un momento en el medio masivo para comunicar estas representaciones de las que hablamos. Tal y como recogíamos antes en el discurso de Butler, el cine se convierte en el canal a través del cual las minorías pueden ser escuchadas. Estamos hablando de un mensaje, un símbolo, una representación entregada a un amplio número de personas. Laura Corina toma a Roland Barthes quien entiende el cine como un “sistema de signos, no estático sino variable, de acuerdo al contexto cultural y la ideología a la que se adhiera quien lo interprete”⁷⁴, es decir, un mensaje elaborado para ser entregado a un grupo que lo interpreta según sus patrones. En este proceso, el emisor, en este caso, la industria cinematográfica logra un poder discursivo, es decir, la capacidad de construir un mensaje que se toma como verdad, y que es entregado a una parte determinada de la sociedad. Esta vez Corina se apoya en Foucault para explicar esta misma idea, y dice:

Foucault replantea el concepto de verdad también dentro del marco de las estructuras de poder. Desde su perspectiva la verdad no es una noción objetiva, contrapuesta a la ideología, sino un dispositivo más del poder que se ejerce discursivamente. «La verdad no está fuera del poder, ni sin poder [...] Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su ‘política general de la verdad’: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos [...]» (Foucault, 1992: 187). La fuerza discursiva de la noción de verdad construye la hegemonía de lo normal y excluye las múltiples disidencias, que pasan a ser categorizadas como lo anormal⁷⁵.

Y esta idea es muy importante para analizarla. Es cierto que el cine recoge representaciones, no realidades (a menos que estuviéramos hablando de cine documental, e incluso así, también es una realidad parcelada), por lo que, podríamos categorizarlo como fuente histórica en la medida que se vaya examinando desde una metodología o unos instrumentos de estudio histórico⁷⁶.

⁷⁴ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 17

⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 19-20

⁷⁶ Podemos considerar el cine como fuente histórica en la medida en que sea visto desde un análisis de proceso, con conocimientos históricos (evolución de la sociedad en el tiempo), como por ejemplo, el sistema patriarcal que se mantiene en el tiempo. Un análisis fílmico podría ser “decodificar los mensajes de exaltación de la sexualidad (...), así como las experiencias de resistencia y aportación de nuevas miradas” (M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 314), es decir, lo que se ha mantenido en el tiempo, y lo que ha cambiado.

Sin embargo, si bien no es una realidad, su verosimilitud, es decir, su parecido con la realidad, en ocasiones lo convierte en *verdad* para el espectador, quien lo relaciona, lo identifica con su propia vida, y por tanto, lo valida, es decir, valida el mensaje que recibe de la película. Aquí es cuando se hace necesario el análisis histórico y social para ver el entramado de detalles (verdades y mitos) que esconde. Por un lado, si el ideal que se representa en la película corresponde a la cultura mayoritaria, podríamos decir que ese poder discursivo es utilizado para justificar y legalizar socialmente su posición predominante. Sin embargo, también es interesante este poder discursivo en manos de grupos minoritarios, puesto que permite visibilizarlos, y por tanto empezar a normalizarlos siendo capaces de comenzar a construir su propia verdad. Un estudio hecho en la Revista Latina de Comunicación Social (RLCS), toma ideas de Nancy Fraser precisamente sobre la importancia de estos medios: “Los grupos históricamente desfavorecidos, tanto en lo económico como en lo representativo, han trabajado por alcanzar un reconocimiento a través de los medios de comunicación”⁷⁷. Y desde aquí podemos llegar también a la idea de una representación pública digna (que está entre las reivindicaciones feministas, y por tanto, el cine es punto de mira para comprobar si se logra o no), representación y reconocimiento de los grupos y sus necesidades, pues si solo se normaliza un tipo de representación, por defecto, se discrimina el resto: “El reconocimiento tiene que ver con el derecho de los colectivos, de los pueblos o los individuos a ser representados de forma justa en la vida social. La forma de representación puede legitimar las formas de discriminación”⁷⁸. Y esto es gran importancia, puesto que en la medida en la que las mujeres son representadas (de forma positiva o negativa), o por el contrario ignoradas se produce violencia como forma de “control social que se ejerce mediante el monopolio de la representación, de las interpretaciones, y en definitiva, de los intercambios simbólicos”⁷⁹. Una de las estrategias que con frecuencia (incluso

⁷⁷ A. Bernáñez-Rodal, *op. cit.*, pág. 1257

⁷⁸ *Ibíd.*, pág. 1258

⁷⁹ Cita de Bernáñez, García y González, 2008, pág. 49 en A. Bernáñez-Rodal, *op. cit.*, pág. 1258. De ese mismo párrafo podemos usar un ejemplo que utilizan para mostrar la ausencia de representación: “En un trabajo de investigación sobre cine comercial español y violencia de género, que partió de las veinte películas más comerciales estrenadas entre los años 1998 y 2002 (Bernáñez, 2007; Bernáñez García & González, 2008), se concluyó que el cine comercial tiende a no representar la violencia física y

hasta el cine actual) se ha llevado a cabo para la invisibilización simbólica de la mujer, es el hecho de no hacerlas protagonistas, colocándolas como acompañantes o asistentes de los deseos de los hombres, incluso, representaciones exageradas, distorsionadas y caricaturescas de las mujeres, con unos caracteres malhumorados. Por poner un ejemplo de una película comercial, no feminista, *Ocho apellidos vascos*, con una recaudación de 55 millones de euros, analizada en este artículo mencionado de la RLCS, podemos ver que la narración del filme es dirigida por los deseos del protagonista, y que las mujeres que suelen ser mejor aceptadas son aquellas que apoyan la causa del protagonista, que colaboran con el hombre, como es el caso del personaje de Carmen Machi, una mujer adorable que en todo momento será cómplice para lograr que el chico logre a la chica, la cual, por cierto, es representada como una mujer sin sentido del humor⁸⁰.

Para terminar este apartado, cerrar reafirmando la idea de que el cine tiene una función cultural y educativa muy importante, puesto que el poder discursivo que posee toma estereotipos contruidos dentro de la sociedad, y los eleva a la categoría de *verdad* (que con un buen análisis, podríamos tomarla como fuente histórica), para ser entregada a un grupo de personas consumidoras de esta industria, lo cual, a la vez, como un círculo, valida o estigmatiza a determinados grupos. Estudios culturales, a partir de los años setenta del siglo XX, trataban de poner de manifiesto que “el consumo de productos masivos puede convertirse en signos de identidad para grupos sociales”, de la misma forma que pueden aparecer “símbolos de resistencia cultural”⁸¹. Parece obvia la idea de que “los públicos se educan culturalmente en la medida en que consumen productos culturales”⁸², pero entendiendo que dependiendo de cómo sea el producto cultural, el colectivo desarrollará un tipo de sensibilidad determinada⁸³. En definitiva, este poder discursivo le otorga la posibilidad de

estructural que padecen las mujeres en la vida real”. Justo un año después de ese trabajo de investigación, en 2003, se estrenaría en España la película de una de las cineastas importantes dentro del cine de mujeres, Icíar Bollaín, *Te doy mis ojos*, donde precisamente pone el foco en la violencia de género, y que permite llamar la atención sobre este mismo problema.

⁸⁰ A. Bernádez-Roda, *op. cit.*, pág. 1259

⁸¹ *Ibidem*, pág. 1249

⁸² *Ibidem*, pág. 1261

⁸³ Podemos tomar un dato interesante del estudio de la RLCS con el que estamos trabajando, y que puede ayudarnos a entender qué tipo de sociedad puede formarse, según el producto cultural que

ejerger un control social⁸⁴, y por esto mismo se hace muy necesario el trabajo de la crítica fílmica feminista.

3.3. La mujer en el cine anterior a los años '70

Anteriormente hemos hablado de que durante las décadas de 1930, 40 y 50 se empezó a hacer muy popular en Hollywood un tipo de cine dirigido a un público femenino. Estos filmes eran tipificados como melodrama, donde la trama, los personajes, los elementos estéticos son presentados desde una visión más tradicional y conservadora de la mujer y su lugar en la sociedad. Un tipo de melodrama muy extendido fue el melodrama maternal, donde aparecen mujeres adorables, hermosas y dedicadas al bien de otros⁸⁵. En el artículo de Soto aparece una cita de E. Ann Kaplan que describe bastante bien la idea:

En las películas, la madre a menudo da a luz fuera del matrimonio, se sacrifica a sí misma por el bienestar de su [...] hijo, buscando elevarlo en sociedad o para retornarlo a su noble linaje (a través de su padre), mientras se degrada y desaparece ella misma⁸⁶.

Podríamos decir que lo que hacen este tipo de películas en estos años es que recogen los ideales de la sociedad y los validan, a través de poder discursivo que tiene este medio, como ya hemos explicado. Un cine hecho para un prototipo definido de mujer, unas representaciones altamente estereotipadas, con unos valores fijados por la cultura patriarcal, donde se reclama una mujer sumisa y dominada. Castejón señala muy acertadamente que:

La mujer se convierte así en escenario de la sexualidad, y no en sujeto, quedando su propia sexualidad anulada, impidiendo su desarrollo personal

consume: "El instituto de Estadística de la UNESCO (2013) publicó un informe Mercados emergentes y la digitalización de la industria cinematográfica. Decía que la mayoría de las películas que se produce en el mundo están orientadas a un consumo masivo y, sobre todo, al público joven. Los títulos de más éxito, y que consiguen más público, presentan personajes de cómic o son sagas, que van acompañadas de grandes campañas publicitarias", A. Bernández-Rodal, *op. cit.*, pág. 1250. Es importante tener en cuenta que se hace necesario un análisis de contenido de dichas películas para ver si realmente podrían llegar a ser un aporte cultural para estos jóvenes, o quizá solo son películas de entretenimiento que terminan actuando en detrimento de la necesaria diversidad cultural.

⁸⁴ "El cine ha sido uno de los eficaces instrumentos del patriarcado para difundir mensajes de sumisión a través de modelos femeninos complacientes y/o sexualizados [sic]", M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 309.

⁸⁵ A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 58

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 59

y la construcción de su propia subjetividad. (...) La mujer no puede pensarse a sí misma si no es dentro del estereotipo de mujer sumisa, ama de casa, y madre que apenas participa en la trama o dentro del estereotipo de mujer sexuada. El cine no hace sino recoger la dicotomía cultural y social, por la cual o es una santa, o es una puta⁸⁷.

Y esta idea es muy interesante, el hecho de no poder pensarse a sí misma, puesto que lo que Castejón está mostrando es que la mujer, al quedar en el conflicto de estar o dentro o fuera de la regla, de la norma, le resulta prácticamente imposible poder desarrollar una personalidad íntegra sin tener consecuencias sociales. No tiene más referentes que los que recibe en su día a día, o estos que puede tomar en el cine. Incluso, cuando la mujer toma decisiones por su cuenta, se muestra el fracaso que eso conlleva. Vamos a poner un ejemplo dentro del cine español, *La hija de Juan Simón*, película de 1957 dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. En ella, Carmela, la protagonista se enamora de un actor, decidiendo dejar a su familia, y acompañarlo a Madrid, para además, intentar convertirse en actriz. Allí es engañada, y abandonada por el actor, teniendo que dedicarse a la prostitución, para finalmente contraer una enfermedad que la llevará a regresar al pueblo para morir. Paralela a esta historia está la de su hermanastro, Antonio, quien se presenta a un concurso radiofónico, con una gran voz, y ganando el certamen. Aquí podemos ver uno de los lados que presentaba Castejón, la decente o la indigna. Carmela ha tomado decisiones por su cuenta, no teniendo en cuenta los riesgos de ser una mujer sin la protección masculina. Y sobre todo, en contraste con el triunfo de su hermano, quien con no mucho esfuerzo consigue lograr lo que sueña. Vemos al personaje masculino vencedor, en contraste con un personaje femenino engañado, débil y fracasado.

Si avanzamos un poco en el tiempo, en 1962 se estrena una película de gran éxito y muy popular en España, *La gran familia*, dirigida por Fernando Palacios. En ella tenemos a Carlos, el protagonista, profesional pluriempleado, que es el único que lleva el sustento a casa. Por otro lado, su esposa, Mercedes, se encarga únicamente del cuidado de la casa y los hijos, con la ayuda del abuelo. Pasan por diferentes dificultades económicas, pero en

⁸⁷ M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 306

ningún momento está la opción de que ella se ponga a trabajar para sacar la familia adelante, es decir, una mujer destinada a vivir en espacios restringidos y a la vida doméstica⁸⁸.

En ambas películas podemos ver que el peso de la narración va dirigido por el personaje masculino, bien sea el amante de Carmela, su hermanastro Antonio, o el padre de familia, Carlos, que no quiere que su mujer trabaje. En todo momento las necesidades quedan relegadas a un segundo plano, es decir, reafirmamos la invisibilidad simbólica de la que hablábamos en el capítulo anterior, que mencionaba la RLCS.

De este tipo de películas podemos extraer varios mitos, desde la madre dolorosa, sufriente, desde una tradición cristina, hasta llegar a una obsesión por la maternidad perfecta⁸⁹, o el sacrificio extremo para ello. Filmes donde se muestra que los grandes anhelos de la mujer están relacionados con la maternidad como plenitud o éxito en sus vidas. También podemos percibir la mujer paciente que espera, es decir, el mito de Penélope. Son personajes cargados de romanticismo, domesticidad, sentimentalismo, situaciones victimizadoras (como veíamos en *La hija de Juan Simón*). Corina toma una cita de Kaplan que resulta muy interesante en relación a esta idea:

Los héroes masculinos idealizados en la pantalla devuelven al varón espectador su imagen reflejada y perfeccionada, junto a una sensación de dominio y control. En cambio, a la mujer no se le ofrecen más que figuras desamparadas y convertidas en víctimas que, lejos de ser perfectas, refuerzan el sentido esencial de inutilidad ya existente⁹⁰.

Este tipo de personajes no incitan a la espectadora a revelarse contra su rol de género, más bien aumentan el miedo y la necesidad de depender de un

⁸⁸ Hablamos de un “modelo burgués de feminidad en el que la renuncia y la pasividad son los valores que definen a las mujeres”. (M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 307)

⁸⁹ Este sacrificio para alcanzar la maternidad perfecta todavía hoy, en el siglo XXI podemos verlo en películas como *Lo Imposible* (2012), donde la protagonista, una mujer profesional (ella era médico), llegó a dejar la profesión para criar a sus hijos. Aquí veremos a una heroína que hará enormes esfuerzos por salvarlos. Otro personaje también actual que podríamos destacar es la protagonista de *El Orfanato* (2007), a quien la pérdida de un hijo le llevará a problemas psicológicos (drama más asociado a la mujer). VVAA, *Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual*, 2014, pág. 1258

⁹⁰ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 25

hombre, asumiendo su condición de debilidad, aceptando el estereotipo impuesto.

3.4. La mujer en el cine después de los años '70: ideas destacadas

En el primer apartado de este capítulo señalábamos que a partir de 1970, y como herencia de la oleada feminista, el cine empieza vivir una serie de cambios. Empieza a tomarse una conciencia de la mujer como portadora de significado, y analizarse las representaciones que se hacen de ella, la imagen que se proyecta desde la industria cinematográfica, y por tanto qué origen e implicación tiene en la sociedad todo este proceso. Como también hemos mencionado, son distintas autoras las que advierten de la creación de la mujer en un objeto para ser mirado, como Mulvey. Comienza así una crítica a la sociedad patriarcal, y una serie de cambios en la representación de lo femenino, a través de distintas estrategias que van desde la escena del cuerpo femenino (centrada en una reflexión sobre el lugar que ocupa en la sociedad patriarcal), hasta la reformulación de las relaciones de género o el lugar de la espectadora, entre otras cuestiones, las directoras plantean nuevos sujetos femeninos, nuevas formas de identificación⁹¹.

Es muy importante distinguir entre el fenómeno que se da entre 1930-1950, ese cine para mujeres (*Woman's films*) – con los estereotipos del apartado anterior–, del fenómeno que empieza a darse ahora a partir de 1970, con el cine de mujeres (*woman's cinema*)⁹², donde aparecen historias contadas directamente desde la mujer: actrices, directoras, guión, temas, lenguaje cinematográfico, etc. Se va ir produciendo un cambio desde la mujer mirada, observada, objeto, a la mujer que mira, sujeto, intentando generar a través de estos trabajos fílmicos un desarrollo positivo de la representación femenina. Decíamos en el apartado anterior, que en la etapa precedente a 1970 la mujer no tenía la posibilidad de pensarse a sí misma, de identificarse con algo que no fuera lo establecido. Ahora, con todo este cuestionamiento que aparece, se ofrecerán nuevos modelos que generen cambios en la mujer, que le permitan propiciar espacios donde poder desarrollar una identidad propia.

⁹¹ S. Guillamón Carrasco, *Los discursos fílmicos de las cineastas en España. Dossiers feministes*, Nº 20, 2015, pág. 285

⁹² A Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 58

Si ponemos el foco en España, este período resulta especialmente propicio para los cambios (no necesariamente rápidos, pero sí cambios). Ya en 1969, Cecilia Bartolomé dirigirá *Margarita y el lobo*, considerada la primera película feminista del cine español⁹³. Sin embargo, se verá frenada por la censura franquista, y no podrá seguir rodando hasta la muerte de Franco.

Lo importante es que en esta etapa se buscará darle un vuelco al cine, para incorporar la figura femenina de una manera más positiva y mucho más libre, en un contexto sociopolítico favorable a este objetivo. Este será el planteamiento o temas en los que se pondrá el foco:

Aspectos cruciales como la desencialización del cuerpo femenino, el cuestionamiento de la maternidad, la crítica a las categorías universales de género, la solidaridad entre las mujeres, la reformulación de las relaciones de género, la producción de un nuevo marco del deseo o la redefinición del sujeto mujer (...). Paralelamente, los textos ofrecen un paisaje de la diversidad de lo femenino, explorando las conexiones del género con otros aspectos identitarios como el de clase social o el de raza, haciéndonos pensar que la construcción de género debe ser comprendida más allá de la noción de la diferencia sexual que, como recuerda Teresa de Lauretis, en *Technologies of Gender* (1987), limita el discurso crítico al centrar su reflexión sobre una oposición que se pretende universal. En ese sentido, las narrativas de las directoras plantean que la identidad de género no es algo edificado sobre la base exclusiva de la diferencia sexual, sino más bien sobre los cimientos de otras muchas facetas identitarias⁹⁴.

De nuevo la idea de que no es solo *La Mujer*, sino una diversidad de mujeres, como planteaba De Lauretis, las que ahora tendrán la posibilidad de ver la luz a través de estos cambios en el cine. En España, las directoras que tomarán protagonismo durante la transición y los primeros años de la democracia serán Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé, que iniciaron su carrera en los años setenta. Más adelante, en los ochenta, debutarán Pilar Távora, Ana Díez, Cristina Andreu e Isabel Coixet. Ya en los noventa se produce un ligero ascenso en el número de las directoras, llegando a treinta (Inés París, Gracia Querejeta, María Ripoll, Chus Gutiérrez, entre otras), hasta llegar a poner el broche a este proceso, ya en el siglo XXI, con la creación del

⁹³ Estudio de Cerdán y Díaz, 2001, mencionado en S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 289

⁹⁴ S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 286-287

CIMA (asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales), en 2006, lo cual supone una absoluta toma de conciencia de la situación⁹⁵.

En definitiva, esta década inicia una serie de transformaciones con intención de generar modelos o diferencias no destructivas para la mujer, que le permitan tener nuevos referentes, ampliando perspectivas y cediendo a diferencias no destructivas. Supone un avance en el empoderamiento de las mujeres.

⁹⁵ S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 288

Capítulo 4. El cine de mujeres en la España de los '90: el paso de la mujer franquista a la mujer moderna

El presente capítulo lo vamos a dedicar a lo que ha ido ocurriendo en España desde los años noventa, para terminar analizando en el siguiente capítulo hasta dónde han llegado esos cambios en nuestro cine.

Empieza una década de apertura, y de ruptura de la construcción de mujer en la época franquista: “La imagen de mujer que ha sido representada bien como depositaria de virtudes y sacrosantas misiones en el cine franquista y en el cine de posguerra o bien como objeto del deseo masculino en las comedias del destape”⁹⁶. Este es el prototipo de mujer que se ha mantenido en el pasado reciente. Sin embargo, en este trabajo queremos rescatar una importante obra que muestra la otra cara de la moneda, ese mismo sistema patriarcal narrado desde la experiencia femenina. Estamos hablando de la película *Función de noche* que, si bien es de 1981, resonará en los noventa, y abrirá las puertas a la crítica del modelo establecido. Esta película, dirigida por Josefina Molina, está a medio camino entre el cine documental y el cine de ficción, puesto que la protagonista, Lola Herrera, junto con su ex marido Daniel Dicenta, narrarán los años de matrimonio, al hilo del trabajo de la actriz en la obra de teatro de *Cinco horas con Mario*. Lo que Lola recoge en sus afirmaciones es el sentir de toda una generación que se siente engañada, pues han sido mujeres educadas para complacer en lugar de vivir para sí mismas⁹⁷. La actriz habla de las ideas que tenía sobre las relaciones, el matrimonio, la cultura, el trabajo, la maternidad y la paternidad, sintiéndose decepcionada con todas esas creencias. Por poner algunos ejemplos, rompe con el estereotipo de madre amantísima y resignada, confesando que sus hijos le han supuesto una carga, “una carga maravillosa, pero carga”⁹⁸, entendiendo que la crianza de los mismos era exclusivamente para ella. Revela una frustración que ha arrastrado hasta la edad adulta, y que ya en ese momento veía difícil cambiar. Ha sido una “identidad femenina construida a base de renunciadas, servicios, sacrificios y represión”⁹⁹.

⁹⁶ M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 314

⁹⁷ “Ningún documento escrito ha sido capaz de reflejar y transmitir las consecuencias vitales de la represión cultural y social de las relaciones de la total subordinación de todas las facetas vitales de la feminidad” (M. Castejón Leorza, *op. cit.*, pág. 317)

⁹⁸ *Ibíd.*, pág. 318

⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 320

Esta obra es de extrema claridad y permite generar un espacio para la creación de nuevos modelos donde esas mujeres pudieran sentirse más realizadas. Ahora, en el siguiente apartado trataremos de ver qué aspiraciones tenían esas nuevas mujeres, y cuáles llegaron a ser las consecuencias.

4.1. Problemática de la mujer de los '90 (realización personal, soledad, maternidad, discriminación)

Según avanzamos en el tiempo vamos a ir observando que la sociedad va a ir viviendo determinados cambios, como la incorporación de la mujer al trabajo, las aspiraciones laborales (o al menos tenerlas, aunque no siempre se logren), o incluso la elección de no casarse. Si bien esto va a ir modificando determinadas prácticas sociales, no necesariamente va a cambiar la dinámica familiar. Muchas de esas mujeres que lograron desarrollar una carrera profesional, se vieron manteniendo sus obligaciones dentro de la casa, por lo que en muchos casos, en lugar de alcanzar mayor libertad, lograron mayor responsabilidad.

Por otro lado, empiezan a darse una serie de conflictos internos, como la soledad, que le supone determinadas renunciaciones. Algunas de esas mujeres, por ejemplo, decidieron descartar la maternidad, por entenderla como un lastre (precisamente por tener que sumar responsabilidades), sufriendo por ello una sensación de soledad, y la crítica social de hombres y mujeres tradicionales incapaces de entender la renuncia a lo que consideraban la cualidad femenina por antonomasia¹⁰⁰. En un congreso realizado en Sevilla en 2012, el departamento de Enfermería de la Universidad de Granada hace análisis de varias películas, viendo los roles de mujer. Cuando llegan a *Cosas que diría con solo mirarla*, de Rodrigo García, describen el dilema que viven estas mujeres: “Mujeres sin hombres, en conflicto interior y tristeza profunda que intentan superar y ocultar para no mostrar fragilidad, precio que deben pagar para ostentar los roles que desempeñan”¹⁰¹. Se sienten obligadas a elegir o a renunciar, por lo que comienza ese dilema interno entre lo personal, lo vital, lo natural, lo profesional, porque no siempre es fácil poder encajar todas las partes.

¹⁰⁰ Actualmente este debate continúa en grupos como el de las “Malasmadres”.

¹⁰¹ VVAA, *Estereotipos y roles: mujeres en el cine*, 2012, pág. 1153

Si seguimos en esta línea, Silvia Guillamón también hace un trabajo sobre los discursos fílmicos de las cineastas en España, poniendo el foco en la película *Gary Cooper, que estás en los cielos*, de Pilar Miró, y que, a pesar de ser de 1980, Miró será pionera en presentar estas problemáticas. La película habla precisamente del choque que supone conciliar la maternidad y la vida laboral, y en general, la vida pública de la mujer. Andrea, la protagonista, ha descartado el matrimonio, ha optado por el aborto, y está entregada a su carrera como realizadora de televisión, además, deberá enfrentarse a un tumor cancerígeno en el útero, lo cual presentará el cuerpo femenino sin ningún tipo de erotismo. Una de las estrategias que muestran los esfuerzos de esa mujer por encajar en el espacio público es adoptar la estética masculina para poderse integrar en el ambiente laboral. Guillamón recoge la idea de la autora Gámez Fuentes, sobre que:

La travestización cultural de la protagonista está relacionada con algunas de las estrategias adoptadas por el feminismo de la igualdad en los primeros años, «estrategias que obstaculizan la adopción de otros modos de acceso a lo político menos estandarizados, o sea, menos agresivo y masculinos (desde el punto de vista de la tradicional asociación de lo agresivo con la masculinidad)»¹⁰².

Lo que nos encontramos aquí es la prueba de la dificultad a la que se enfrenta la mujer al tratar de abrirse camino en un mundo con una importante desigualdad de oportunidades. En ese momento hay ciertas puertas que se están abriendo, que empiezan a darse una serie de cambios sociales, sin embargo, en el ámbito privado aún se sigue dando una desventaja. Este mismo estudio de Guillamón hace una reflexión muy significativa sobre la película, en relación a esto que estamos exponiendo. Dice: “(...) a pesar del discurso sobre la emancipación femenina, el film insiste en que esa sociedad patriarcal, competitiva e incipientemente capitalista a la que se alude, acaba construyendo modelos de feminidad insolidarios”¹⁰³. No es solamente la figura masculina la que dificulta la situación, sino que a veces el mismo colectivo de mujeres es quien mantiene el sistema patriarcal, generando rivalidad entre ellas por quien

¹⁰² S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 293

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 294

cumple o no la norma, lo que a su vez hace que se vuelvan competitivas dentro del grupo.

Y si le seguimos sumando cambios que se van dando en los años noventa, podemos tomar la película de Icíar Bollaín, *Flores de otro mundo*, de 1999, donde plantea un choque de culturas:

Introduciendo la reflexión sobre el género y las nuevas formas de discriminación que ha ocasionado la economía globalizadora, que obliga a muchas mujeres a abandonar sus países en busca de nuevas oportunidades, colocándolas en una posición – legal y social – de clara desigualdad. [...] La película cruza el discurso sobre la raza y la clase social con la desigualdad de género que padecen las mujeres inmigrantes en la España actual¹⁰⁴.

Por tanto, junto a los problemas que ya vivían las mujeres desde la dictadura, los cambios sociales y económicos llevan a nuevas dificultades para lograr un desarrollo personal, logrando un equilibrio entre los distintos puntos de su vida. El cine de los noventa irá recogiendo estas problemáticas, buscando “la producción de sujetos sociales más justos y democráticos”¹⁰⁵ que puedan servirles a las espectadoras del momento, y a caminar hacia la reestructuración de la ideología patriarcal.

4.2. Nuevas estrategias cinematográficas

4.2.1. La espectadora

Uno de los cambios interesantes que también comienzan a darse con el nacimiento de este cine de mujeres es poner el foco no solamente en las protagonistas, el guión, la trama, etc., sino también en la espectadora, en el público al que se va a dirigir la película. Como exponíamos al comienzo de este trabajo, el cine de masas siempre ha tenido como objetivo llegar a un público masculinizado, puesto que el espectador se identifica siempre con el protagonista hombre. Entre los giros que se dan con este nuevo trabajo está el de lograr que la mujer se sienta identificada con sus personajes, es decir, se piensa en la espectadora de forma específica y definida. El cine se convierte así en un instrumento a través del cual la espectadora genera pensamiento,

¹⁰⁴ S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 298

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 300

significados, identidad. Estas películas tienen la característica de la verosimilitud, por el parecido que ofrecen con la realidad, por lo que a esta espectadora le resulta más fácil el mensaje que le está llegando. Si ponemos el foco en el documental, por ejemplo, donde se presentan historias reales, incluso ese proceso de identificación resulta más fácil:

(Sobre el documental) sus formas de interpelación constituyen típicamente una llamada a que el espectador conciba lo que está viendo como «testimonio». Lo que se proyecta sobre la pantalla es verdad. Esta clase de credibilidad descansa obviamente sobre la transparencia: la imagen cinematográfica se constituye un registro de «la realidad»¹⁰⁶.

Por tanto, se pone el empeño en permitir a la espectadora pensarse a sí misma y así poder reelaborar significados sobre su propio género. Tal y como empezó diciendo Mulvey, que la mujer era un objeto para ser mirado, ahora lo que se busca es que sea un sujeto que mira, con un deseo de mirar y hablar por ellas mismas. Por ejemplo, en un trabajo de Marta Segarra sobre cine francés se recoge el pensamiento de Jeanne Labrune, que reflexiona acerca de la ausencia de órganos genitales masculinos, que además, el hecho de que no aparezcan, se vuelve un objeto más deseado encerrado en un contexto de misterio, “fuente de enorme poder y placer”¹⁰⁷, ya que tal y como decimos el cine estaba pensado y hecho para hombres, anulando el deseo femenino de la espectadora. Además, siguiendo en este campo, y con el trabajo de Segarra, “la sexualidad es un «ámbito de identidad», una vía de investigación para conocerse a sí mismo y también, más generalmente, para saber cuál es la naturaleza del deseo”; y terminaba con una idea de Léa Pool, cineasta quebequense, diciendo que “la sexualidad no se sitúa en el cuerpo y los órganos genitales, sino que siempre implica el cerebro y la imaginación”¹⁰⁸. Estamos hablando de la fantasía de la mujer como medio de autodescubrimiento. Teresa de Lauretis también toma una idea de Judith Butler, que dice que “la fantasía pone en marcha una [...] proliferación de identificaciones que pone en entredicho la localizabilidad de la identidad. [...] la

¹⁰⁶ A. Kuhn, *op. cit.*, pág. 146-174

¹⁰⁷ M. Segarra, *Cuerpos y deseo en el cine de mujeres. Estudios*, Nº 27, 2012, pág. 137

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 139

fantasía (funciona) como nexo casual [sic] entre representación y acción”¹⁰⁹. De esta manera, el trabajo fílmico busca generar un determinado impacto psicológico en la espectadora, colocándola en el mismo nivel de importancia que la construcción de personajes femeninos.

4.2.2. Recursos cinematográficos

Siguiendo con las nuevas estrategias para lograr que la espectadora valore y valide nuevos estereotipos, se darán una serie de modificaciones técnicas enfocadas en dicho objetivo. Para ello se construyen personajes femeninos fuertes, que son capaces de dirigirse directamente a la cámara (ahora incluso mira al espectador, que es el proceso inverso a lo que se estaba dando), evitando mostrar debilidad, eliminando erotismo del cuerpo femenino, desde el vestuario, los gestos de las actrices, los encuadres (evitando, por ejemplo, la fragmentación del cuerpo femenino, intentando no mostrar partes aisladas del cuerpo). Si tomamos la mencionada película de *Gary Cooper, que estás en los cielos*, podemos ver planos donde aparece el cuerpo femenino marcado por la enfermedad, es decir, desensualizado, mostrando más la tragedia que el placer, “deshacen toda posibilidad de erotización de la imagen para recordarnos el drama de la protagonista”¹¹⁰. Es más, hay un momento de la película donde Andrea, la protagonista, se dirige directamente a la cámara, como hablándole al espejo: «¿Te vas a morir? ¿Me vas a hacer esa cabronada?». Podemos ver así que la actitud de Andrea, carente de cualquier tipo de autocompasión; Guillamón lo recoge así: “no pueden estar más alejadas de un discurso lacrimógeno o melodramático ante la posibilidad de la infertilidad y, más allá de eso, de la muerte”¹¹¹.

Otra película que podemos emplear para el análisis, y que también hemos mencionado, es *Función de noche*. Aquí la directora, Josefina Molina utiliza varias tácticas para evitar precisamente convertir a la mujer en un objeto de mirada de deseo erótico: evita la fragmentación del cuerpo femenino y los primeros planos embellecedores; evita la estetización o el glamour escénico

¹⁰⁹ T. De Lauretis, *El sujeto de la fantasía*. Universidad de Valencia – Eutopías 2ª Época, Vol. 92, 1995, pág. 17

¹¹⁰ S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 294

¹¹¹ *Ibidem*, pág. 294

que suele tener la profesión; y evita el plano/contraplano entre hombre y mujer para evitar minimizar a la mujer¹¹². Con esto lo que la directora busca es dar protagonismo al testimonio de Lola, y no tanto a la mujer, para que la espectadora, como decíamos, se vea reflejada en el sentir de una mujer que representa a una generación: infelicidad, autoinculpación, miedo a afectar al ego masculino, etc., y que además, hace a una mujer un ser humano completo y complejo, más allá de un cuerpo para ser mirado con deseo por el varón.

Estas maneras de hacer un cine diferente van a ir ayudando a construir nuevos modelos de mujer, a abrir la posibilidad de ser la mujer que se quiere ser, de aportar para avanzar en la libertad personal.

4.3. Construcción de identidad

Este apartado de la identidad podríamos decir que es el motor tanto del movimiento feminista como del movimiento fílmico. Tal y como decíamos, utilizando el pensamiento de María Castejón, la mujer no ha tenido siempre la oportunidad de pensarse a sí misma, de preguntarse en qué modelo se siente más cómoda o identificada, si prefiere trabajar; es decir, la mujer toma el molde de la identidad colectiva sacrificando en muchos casos la identidad propia.

4.3.1. Identidad femenina colectiva predominante

Para comenzar, podríamos definir la identidad colectiva como el conjunto de comportamientos y características que definen a un grupo con un rasgo común (en este caso el género femenino). Como hemos visto en el avance de los subcapítulos, la mujer de la época franquista tenía unos valores que la dejaban ligada al hogar, a la familia, al sacrificio, a la abnegación, la maternidad como centro del destino femenino; este modelo irá cambiando hacia los ochenta, con la llegada de la democracia y la apertura social. Lo interesante de este punto no es tanto definir de nuevo esas condiciones, sino entender la presión que ejerce siempre una mayoría o la fuerza de la costumbre, sobre todo cuando se presenta como algo natural, dado por la naturaleza. En el capítulo 3 tomábamos una cita de Laura Corina, que hablaba de una verdad sostenida por una fuerza discursiva, y que describía la normalidad, lo habitual, lo

¹¹² S. Guillamón Carrasco, *op. cit.*, pág. 296

permitido, categorizando como anormal todo aquello que se aleje de esa construcción. Ahora, esto no es un proceso sencillo, puesto que en la medida que va saliendo de esa estructura empieza el sentimiento de rechazo (todo lo que es parte de la organización es aceptado, lo que no, es separado). Dice Corina:

El grado de éxito de constitución identitaria del sujeto reside en estas tensiones entre la normalidad y la anormalidad, en cuanto la persona se aleja más de la segunda noción que de la primera y calza en mayor medida con lo socialmente aceptado como correcto¹¹³.

Y es precisamente esa presión la que dificulta el desarrollo personal de estas mujeres, prefiriendo naturalizar e incorporar los valores y comportamientos propios de su sociedad, los que son aprobados. Así, esas conductas son absorbidas y perpetuadas precisamente por vía femenina también, lo que facilita el mantenimiento de esta ideología.

Por otro lado, también es importante tener algo en cuenta, y es que a veces, la misma contracultura se puede convertir en otro yugo, con una serie de valores que igualmente encorsetar a la mujer, puesto que si se diseña un modelo de mujer, totalmente opuesto a la cultura tradicional, y ella se ve en la obligación de cumplirlo para tener un espacio, sigue siendo una imposición. El cine es una herramienta que permite a la mujer cuestionarse cualquier camino, para finalmente tomar aquel en el que realmente puede sentirse realizada, puede sentirse ella misma en plenitud, sin que dichos modelos fílmicos se conviertan en imposiciones. El cine abre una puerta, pero no presiona; suma, pero no empuja.

4.3.2. Imitación de la identidad masculina

Una vía recurrente que ha tenido la mujer para lograr ciertos objetivos es la masculinización de su identidad: comportamientos, actitudes e incluso vestimenta. Podríamos decir que convirtiéndose en el colectivo que la subordina puede tener mayor probabilidad de aceptación, por un lado, y por otro, porque dicho colectivo logra objetivos, y en definitiva tiene poder, por lo que la mujer adopta sus características para poder aspirar a dichas capacidades y oportunidades. Una de las películas que analizaremos en la

¹¹³ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 20

segunda parte de este ensayo es *A golpes*, que habla de cómo una chica se gana el respeto de su entorno, precisamente practicando un deporte asociado absolutamente al hombre, el boxeo. En el estudio que estamos utilizando de la RLCS, describen este fenómeno:

El problema es que este fenómeno puede ser leído como un intento de superación de complejo de inferioridad: ellas tienen que ser como los hombres y deben desarrollar sus mismos atributos. La interpretación feminista de estas figuras está en el discurso clásico de Mulvey: son un espectáculo erótico para los hombres. Sin embargo, creemos que no debemos conformarnos con esa mirada estricta. Nos están hablando de nuevas formas de identidad, o de identidades más flexibles en cuanto a la construcción de los géneros¹¹⁴, y de la conquista y ocupación de espacios prohibidos.

Hay en la mujer tradicional una aceptación de su inferioridad, y la masculinización es una posible vía para lograr ascender. Las autoras consideran que es una apertura de posibilidades, aquí consideramos que sigue sin ser una identidad propia, sino una identidad prestada para lograr un fin. Podríamos decir que es una estrategia, pero no una identidad natural de la persona.

4.3.3. Identidad propia

Por tanto, teniendo en cuenta lo que hemos expuesto en los puntos anteriores, el punto al que quiere llegar la teoría feminista y el aporte fílmico es que la mujer pueda desarrollar libremente su identidad, y elegir acorde a sus necesidades reales y sinceras, y no las diseñadas por una ideología. Incluso, decíamos, una alternativa igual de encorsetada que la corriente tradicional puede llevar a un punto de frustración en el sujeto. La vía para llegar hasta ese punto es la posibilidad de la reflexión y el autoconocimiento, empezando por el cuestionamiento de la cultura mayoritaria si lleva a un punto de insatisfacción. Dice Corina, analizando la idea de la normatividad del discurso de Butler:

Este tipo de resistencia contractual implica que no hemos de intentar encajar en una identidad preestablecida, en la medida en que esto acarrearía una fuerte presión a niveles social e individual y se alejaría del carácter transgresor que va implícito a los actos performativos. La clave se

¹¹⁴ A. Bernández-Rodal, *op. cit.*, pág. 1260

encontraría en devenir en un sujeto –contradictorio, disconforme- a través de la creación de nuevos significados, más allá de la identidad canónica que se inculca mediante los discursos binarios de la heteronormatividad¹¹⁵.

Estamos hablando de la invitación a la mujer a cuestionarse y a buscar sus propias aspiraciones, pretensiones, anhelos, aquello que le permita desarrollar una identidad propia que le genere satisfacción y no conformismo, resignación o adopción de identidades prefiguradas por otros. Es por esto que, el cine se convierte en un instrumento para ello, pues le abre la puerta a un mundo de cuestionamiento validando otros comportamientos.

Una vez que la mujer comienza la reflexión a través del consumo de un cine alternativo, por ejemplo, puede comenzar un proceso de transformación de su propia rutina. Y para explicar esto vamos a tomar las ideas de Giulia Colaizzi, que analiza diferentes obras literarias desde el pensamiento de Locke, en esa idea de que el aprendizaje debe estar basado en la experiencia propia, y en la reflexión sobre ella. Este párrafo es de suma importancia, pues resume la idea de identidad individual. Colaizzi lo recoge así:

La experiencia, palabra clave para los empíricos, es para Locke el proceso mediante el cual los objetos externos tienen efectos sobre nuestras mentes; de los dos movimientos que permiten y finalmente constituyen el entendimiento, este es el que Locke llama sensación. El segundo movimiento, análogo al primero, es el de la reflexión, momento en que la mente es capaz de percibir y ser consciente de sus propias operaciones. Así pues, la experiencia debe entenderse como la interacción entre dos mundos, el mundo interior y el mundo exterior, el mundo de los objetos que interactúa y actúa sobre el mundo del sujeto. La experiencia y por tanto el entendimiento son posibles gracias al establecimiento de una separación, mediante la creación de una fisura ineludible entre las cosas del mundo. Sólo a través de la experiencia, es decir, mediante una construcción incesante e inevitable de objetos, percibimos por lo que podemos, en consecuencia, llamar sujeto, se constituye «la suma de nuestras ideas» y así creamos, definimos y legitimamos nuestra visión del mundo¹¹⁶.

Este párrafo plantea una nueva fuente de conocimiento, que rompe con la repetición de las conductas aprendidas, puesto que supone un cuestionamiento

¹¹⁵ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 29

¹¹⁶ G. Colaizzi, *op. cit.*, 2006, pág. 83

de la noción de verdad que ejerce el poder¹¹⁷, arriesgando a quebrar la subjetividad burguesa que ha venido presionando a la mujer. En la medida en que se produce el cuestionamiento, y de ahí el cambio de prácticas, se va generando la existencia de unos modelos de pensamiento independientes del discurso masculino, que tampoco deben actuar como imposición, sino como posibilidad.

En definitiva, para cerrar el capítulo, hemos visto que a lo largo de las décadas se ha ido produciendo un cambio en la mujer, desde época franquista hasta entrado el siglo XXI, y que en dicho desarrollo el cine ha tenido un papel relevante como espacio de transformación y posibilidad de nuevas creencias, de reflexión y por tanto del desarrollo de una identidad de mujer libre, natural y consciente, donde sus elecciones van encaminadas a lograr satisfacción personal.

¹¹⁷ Ya hemos mencionado estas ideas de Foucault, y la cita está en la página 22 de este ensayo.

Capítulo 5. Análisis del cine de mujeres del siglo XXI (heredero de las teorías expuestas). Qué aspectos de la identidad real femenina han quedado representados y cuáles omitidos. Análisis socio-histórico

En el presente capítulo nos vamos a centrar principalmente en el análisis de varias películas del cine español del siglo XXI. La cantidad de películas producidas en estos diecinueve años es extensa, por lo que nuestro criterio para seleccionar las que van a ser objeto de estudio de este ensayo es que se ciñan a las teorías planteadas aquí. Lo que buscamos principalmente es ver las relaciones de poder que el cine refleja, desde un análisis crítico del discurso, ya que el lenguaje siempre implica poder. Aspiramos a ver si estas mujeres logran un protagonismo narrativo, qué quiebras o rupturas viven los personajes, qué conflictos, y cómo los solucionan, tratando así de extraer la ideología que esconde el guión.

Las películas seleccionadas, tanto de ficción como documental tienen protagonistas femeninas (aunque no todas las películas haya estado dirigidas por mujeres, lo cual es a la vez un cambio, una toma de conciencia para el lado masculino), y en este ensayo buscamos ver cómo se recoge y se muestra el ideal de mujer empoderada, que a veces puede esconder alguna trampa distorsionando la figura de mujer resolutiva por un “estereotipo de la hembrista o «feminazi», hipérbole y falacia de un feminismo que, según esta perspectiva, se aprovecha de los avances formales en igualdad de género para doblegar a la población masculina”¹¹⁸. Recordemos que buscamos mujeres que buscan su propia identidad, y no necesariamente el castigo de otros colectivos, o una revolución coercitiva.

5.1. Cine de ficción

Dentro de nuestra elección hemos preferido trabajar más con el cine de ficción que el documental porque es una categoría que abarca a un público más amplio (especialmente nuestra selección). A lo largo de estas películas iremos viendo cómo todas las teorías expuestas en este ensayo han quedado visibles en el cine del siglo XXI.

¹¹⁸ L. Corina Roullier, *op. cit.*, pág. 35

***Te doy mis ojos* (Icíar Bollain, 2003)**

Análisis:

La película arranca mostrando claramente el sentimiento de miedo que sufre la protagonista, y que será el hilo conductor de todo el film (declarado en la escena de la ventana, al comienzo). La angustia, la desesperación, y una autoestima destruida, producto del constante mal trato que vive por parte de su marido. El personaje masculino, Antonio, durante toda la película se mueve entre la ternura que muestra cuando busca algún comportamiento concreto de Pilar, y la violencia, tanto verbal como física.

Lo interesante de esta película es que el protagonismo absoluto lo tiene Pilar, mientras que Antonio es solo quien provoca o despierta los sentimientos de Pilar, es el elemento que la provoca, pero no quien dirige la narrativa del filme. Uno de los sucesos dentro de la historia es la escena en la que se identifica con el cuadro de La Dolorosa, de Luis de Morales, cabizbaja, con expresión de derrota, de dolor. Es un lenguaje visual que usa la directora para reflejar las emociones del personaje protagonista, Pilar. Este recurso lo utilizará durante toda la película, porque Pilar quiere ser guía de exposiciones, y el arte se termina convirtiendo en un instrumento con el que ella se identifica¹¹⁹, pero a la vez es un mensaje sutil para la espectadora, tratando de decirle que los sentimientos femeninos han existido a lo largo de la historia, y la pintura les ha dado espacio, aunque sea a través de la imagen de una madre dolorosa.

La escena del vestido de novia que trae la madre de Pilar, Aurora, sentadas en la azotea, es la representación máxima de la presión de la costumbre, a la que tanto se ha sometido la mujer. Pilar se casó con el vestido de novia de su madre, que incluso, sin preguntarle qué le ha pasado con Antonio, le dice que "se arregle con él", y termina afirmando "que una mujer nunca está bien sola". Es una escena donde Pilar llega a una gran desesperación, que se ve acorralada entre la urgencia de la hermana porque asuma que es una mujer maltratada, a la vez que siente la influencia de su madre.

Por otro lado, también aparece el estereotipo de hombre dominante, especialmente en la terapia grupal, justificando las agresiones a la mujer: uno de los asistentes, con tono firme, agresivo para validar la diferencia entre sexo, y la obligada obediencia de sus esposas hacia ellos. Este diálogo tan interesante recoge las relaciones de poder, basadas en el beneficio de un sexo a costa del otro, "así me respetaba". Antonio parece entender lo que se cuenta en la terapia, pero la escena sigue con un regalo

¹¹⁹ Y que incluso le hace feliz, como la escena en la que explica el cuadro de *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano. A través del arte encuentra su satisfacción.

que le lleva a Pilar, con una nota que dice: “Voy al psicólogo. ¿Cuándo vuelves a casa?”. El texto breve hace pensar que la primera frase es una trampa (aunque sea real) para lograr la segunda frase. El amor, la preocupación, se vuelve en un instrumento de manipulación emocional, como mencionaba Kate Millet. A esa altura de la película, en la que ha quedado claro el inmenso miedo que siente ella, surge la confusión. Resulta reveladora la reacción de su compañera, que dice: “Debe estar súper enamorado”, sin percibir la cara de desconcierto que tiene Pilar; sin más, se valora la hazaña del varón. Es interesante ese diálogo entre la escena y el espectador: la escena recoge lo cotidiano, pero la intención del cine es invertir el protagonismo, pues la cámara va a ella, a su expresión de confusión.

La película está llena de contrastes entre los estereotipos de mujer y de hombre, con ese trasfondo de relaciones de poder que a la vez se justifican en la dependencia, en la necesidad, incluso en la manipulación¹²⁰. Es significativa la construcción de un varón con dificultades para reconocer sentimientos (en ningún momento la película niega que los tenga, sino que le cuesta identificarlos, expresarlos, manejarlos; a Antonio le cuenta verbalizar qué echa de menos de Pilar, o entender que le deba pedir disculpas), y las construcciones femeninas, el tipo de mujer que cumple la norma, Aurora, y el tipo de mujer que sufre la norma, Pilar (que es la identidad predominante en la sociedad). Como decimos, la relación no parece basarse en el apoyo mutuo, de reciprocidad; Antonio le dice que la necesita para cambiar, que solo no puede hacer nada, lo cual siembra en Pilar una responsabilidad que no le corresponde, pero que a la vez ha naturalizado con el tiempo, no solo en su matrimonio, sino con el cuidado de su padre cuando estuvo enfermo. Para entender bien esta idea, la directora coloca al personaje de la hermana de Pilar, Ana (que simboliza la identidad propia, la toma de decisiones de una manera libre), a quien reprocha haber viajado y haber hecho su vida, sin preocuparse de su padre, es decir, a través de la culpa reclama no haber seguido el patrón impuesto por la madre, la obediencia, y que además, parece sentirse más feliz que quien sí ha cumplido con el sistema impuesto. Así, podemos concluir que Pilar naturaliza la infravaloración porque siempre se ha vivido con esos códigos culturales, toda su vida: la madre, el cuidado, la resignación. Todo se entiende con mayor claridad al final cuando ella misma declara que no sabe quién es. La presión social le ha llevado a perderse, a no identificarse, a no reconocerse. A pesar de que decide marcharse de casa definitivamente, el hecho de ir arropada por sus compañeras muestra una imagen de Pilar más empoderada, que si bien es cierto que

¹²⁰ En una de las escenas finales, Antonio intenta suicidarse cortándose las venas, porque cree que Pilar lo va a dejar.

no es posible que haya logrado aún ese poder, pero sí podemos rescatar la importancia del apoyo social en la construcción real y plena de una identidad propia.

En cuanto al lenguaje verbal de la película, podemos comprobar que es bastante cercano, cotidiano, puesto que son historias corrientes. Pero si analizamos un poco más, podemos ver que Antonio le llama a Pilar “canija” en tono aparentemente cariñoso, pero que obviamente está cargado de significado, ese lenguaje que construye realidad, que indica tamaño, asimetría. Y desde luego, el título de la película, que si bien viene de una de las escenas en las que ella le va “dando” partes de su cuerpo (“te doy mi cuello, te doy mis manos”), es muy relevante que el título sea *Te doy mis ojos*, como entregarle su propia manera de ver el mundo, su perspectiva, su libertad. Incluso en relación con esto, cuando Antonio va a terapia, y le dice “Me ha venido todo dado por la familia y eso. ¿Tú tienes deseos?”, Pilar se sorprende ligeramente con la pregunta, como si fuera la primera vez que alguien le pregunta qué desea ella, incluso, es posible que también sea la primera vez que se lo pregunta ella a sí misma.

Esto último nos lleva a otro análisis interesante, y es que Antonio, en esa terapia, también descubre sus propias frustraciones, las cuales descarga sobre Pilar. Cuando siente que no llega a cumplir los estereotipos de hombre fuerte que domina a su mujer, o lo que no alcanza a lograr en su vida (el salario, la sensación de no reconocimiento familiar¹²¹) descarga sobre Pilar la ira que todo esto le provoca.

Por último, analizando las estrategias cinematográficas de la directora, vemos cómo juega con el concepto del desnudo. Hay una primera escena en la que aparece el cuerpo desnudo de ella, cubriendo el cuerpo desnudo de él. Y aquí también podemos encontrar un lenguaje visual que podemos desmenuzar: por un lado, que la directora decide no omitir el desnudo masculino, que tanto tiempo no ha existido, pero además, ese desnudo no empodera al personaje masculino, sino que simplemente camina por la habitación, naturaliza al ser; y por otro lado, ese momento en el que están hablando, no tiene mucha carga erótica, pero sí podríamos decir que hay cierta idea estereotipada de mujer bella, por la postura en la que está tumbada. Incluso inmediatamente después comienza un lenguaje cariñoso y ligeramente erótico, para

¹²¹ Justifica el maltrato por la exigencia de su propia vida, reproduce el mismo patrón de lo que él siente. También hay una construcción cultural del varón como proveedor del hogar. Él provoca la debilidad de ella para engrandecer la figura masculina, su propia identidad. Es muy interesante la escena en la que él descarga su frustración con el terapeuta diciendo que qué le ofrece él a ella, si tiene un sueldo bajo, van de vacaciones con sus padres. No está entre las opciones posibles que ella triunfe laboralmente, por ejemplo, o que el trabajo sea algo que llene, sino únicamente un medio para subsistir. Él siente que no ha tenido la opción de elegir, y no permite que ella elija. El miedo que provoca en Pilar es una extensión de su propio miedo, de su propia frustración.

terminar rompiéndolo radicalmente cuando se despierta la inseguridad de él, y comienzan las humillaciones, diciéndole que si él le parece poco. Es decir, con ese contraste tan violento, va jugando con las sensaciones que genera en la espectadora y el espectador. Y una de las escenas donde la directora utiliza el cuerpo femenino más como una vía de denuncia más que como un objeto para ser mirada es el momento en el que Antonio no permite que Pilar vaya a hacer la entrevista de trabajo, la desnuda, y la saca a la terraza, diciéndole que si tiene “suficiente público para sus gilipolleces”. La escena es tan dura y dolorosa que Pilar termina orinándose en ese momento. Iciar Bollain usa el cuerpo de la mujer para expresar el dolor de la presión masculina.

Para terminar el análisis de esta película, podemos decir que esta producción supone una visualización del drama que supone la violencia de género, la importancia de dar espacio a las necesidades de una mujer, incluso en las consecuencias negativas que tiene para el propio hombre ese sistema patriarcal (como vemos en el proceso de cambio que vive Antonio). Cómo los estereotipos, las construcciones culturales basadas únicamente en la costumbre terminan anulando la identidad del individuo. Es un gran aporte para el feminismo, porque el drama de la mujer se convierte en el protagonista, que comienza en dolor y termina en empoderamiento. El cine, esta película, se convierte en un lugar donde la emoción femenina es respetada.

A golpes (Juan Vicente Córdoba, 2005)

Análisis:

La película se desarrolla en un contexto marginal. Son cuatro mujeres que cada día se enfrentan a las dificultades de sus vidas, mostrando situaciones de vulnerabilidad. Estamos hablando de un perfil de mujeres de escasos recursos, estudios básicos, y red social pequeña. Esto para empezar ya es significativo porque, tanto la autovaloración que tienen estas mujeres, como su forma de percibir la vida no va es muy optimista: la conciben como una lucha constante, familiarizadas con la dificultad. Si bien el título hace referencia al deporte que practica la protagonista, el boxeo, también podemos encontrar cierto simbolismo con la vida, pues son mujeres que se encuentran en esa lucha, “a golpes con la vida”, con su entorno. El final hace referencia a la necesidad de buscar su propia identidad, de saber qué quiere una misma para lograr alcanzar la sensación de realización, mientras se esquivan los golpes del día a día.

Hay varias escenas, textos y planos que queremos rescatar para el análisis fílmico práctico:

- Si analizamos la situación de las protagonistas, vemos un contexto de drogas y tráfico en el personaje de Mena, la cárcel y por tanto la reinserción con Vicky, la situación de las inmigrantes (colombiana y marroquí) con Juanita y Nitzia, y el personaje de la protagonista, que no tiene madre, y huye de su padre, María. Esto nos ayuda a entender cómo en una situación de vulnerabilidad, con escasos recursos (materiales o humanos) la experiencia del sistema machista se vuelve más dura, puesto que son mujeres que, o bien dependen de la orden de un hombre, (como Juanita que obedece al padre de su hija, o Nitzia que también debe obedecer a su padre), o les toca tomar alternativas como el tráfico de drogas para poder tener más libertad. Tan solo está el caso de María, que honradamente trata de ganarse la vida con un taxi, y soñando con ser boxeadora. Es significativa la historia que esconde la protagonista, puesto que su madre murió a causa de los malos tratos de su padre, y este hecho marcará su vida, y que podría explicar la decisión de quererse dedicar al boxeo, como un símbolo de venganza personal.
- En cuanto al lenguaje verbal, hay comentarios del tipo “que las chicas sudan más que tú”, porque constantemente podemos ver el protagonismo de Fran, personaje masculino. Incluso hay escenas en las que llega a tener más protagonismo que María, personaje principal. Podemos ver el momento en el que Fran se lleva a su hija de manos de su madre, donde incluso la cámara ofrece un plano desde abajo hacia arriba, colocándose detrás de la nuca de Juanita, que está suplicándole a Fran que por favor se lleve a la niña; María solo ofrece un lenguaje corporal compasivo hacia su compañera, tratando de contenerla, agarrándola. Como podemos ver en estos dos momentos, se mantiene un hilo conductor de desigualdad entre el género masculino con respecto al femenino, sufriendo el segundo los abusos y humillaciones del primero.
- Aparecen varios conceptos de abandono y de objetivización de la mujer. Aparecen frases como “Es lo último que te van a pedir si te ven guapa”, reforzando la idea de que el físico es la única herramienta que puede tener una mujer. Y esto enlaza perfectamente con lo que explicábamos

en el primer punto: puesto que son mujeres con poca autovaloración, con una concepción de la vida como algo duro, es más fácil que la idea de agresividad se permita, una agresividad en el lenguaje, físicamente, o en el acto del abandono. Frases como “¡*Agüíta* con las mujeres! ¡Menudo invento!”, cargada de infravaloración.

- Tal y como hemos mencionado en el apartado teórico, en muchos casos, el precio que paga una mujer por su libertad, por elegir la vida que quiere, la que realmente le satisface es la soledad. En este caso vemos eso reflejado en dos casos, en el de María y en el de Nitzia, que ambas huirán de su padre, María porque su padre maltrataba a su madre, y Nitzia porque su padre le pega a ella por salirse de la norma cultural establecida. La justificación de esa agresividad hacia ellas se ve en frases como “Las mujeres te joden la vida”, demonizándolas. En algún caso, podemos decir que el personaje llega a creer que esta vía de la manipulación es la única para lograr lo que quiere, o para cubrir sus necesidades básicas. Hay una escena donde Juanita le pide a Fran que se compre un piso, en un momento en el que están besándose. Fran termina contestando: “Tú sí que sabes pedir”. Ella adopta el rol que él le otorga, y él justifica su posterior agresividad por manipuladora, es decir, él crea el estereotipo, empuja a la mujer a cumplirlo, y desde ese comportamiento femenino, justifica sus acciones.
- Por último, podemos decir que aquí se construye una identidad basada en la imitación del comportamiento masculino, como en el caso de la protagonista que, tras vivir como su padre mata a su madre después de soportar mucha violencia física, ella elige este deporte que recuerda un poco a esa agresividad con la que ha crecido. Imita el mundo masculino para lograr un espacio social.

En definitiva, esta película nos supone un gran aporte porque podemos ver un enfrentamiento de géneros contado por un grupo de mujeres, que son narradoras internas. Si bien es cierto que protagonismo de Fran es importante, el sufrimiento femenino y la capacidad que tienen las mujeres para resolver sus problemas termina teniendo mayor atención. Es una historia femenina, con unas protagonistas femeninas, en un contexto machista, en el cual ellas mismas son capaces de transformar esos estereotipos de mujer egoísta, por

ejemplo, por mujer solidaria, puesto que vemos que se produce una unión fuerte entre ellas. Uno de los efectos del machismo es el enfrentamiento entre mujeres (entre quienes cumplen la norma, y entre quienes no), aquí por el contrario, la debilidad genera empatía y por tanto alianza. El director hace un gran aporte generando esta imagen de mujer fuerte a través del boxeo, o en numerosas escenas donde estas mujeres son capaces de escapar de la presión masculina, concediéndoles la dirección narrativa de esas secuencias.

Técnicamente el director busca planos donde la mujer proyecta fuerza y autoridad, desde la escena donde cuatro de ellas caminan con seguridad, a las escenas de pelea de María. El cuerpo femenino, al igual que la película de *Te doy mis ojos*, se convierte en un cuerpo carente de erotismo, por un lado, para evitar que la mirada masculina (y la femenina educada) pueda encontrar alguna excitación, y por otro, para mostrar el dolor y la resistencia de los golpes de la vida. En cuanto al lenguaje verbal, como hemos mencionado, crea a una mujer cotidiana, con tono y expresiones que no están medidas por lo que se espera de ella: es y habla como ella quiere. Incluso hay paralelismos entre alguna escena de pelea de hombres (cuando Fran discute con el entrenador del gimnasio), las palabras que utilizan, con otra escena de pelea de mujeres (cuando María discute con Juanita): la forma de enfrentarse corporalmente (cabeza hacia delante) y el lenguaje desafiante (no mostrar miedo). Esto genera una sensación de que las dificultades son igual para ambos sexos, y que los dos tienen recursos para afrontarlos.

Por último, en cuanto a la música utilizada, podemos percibir que la letra de las canciones también contribuye en la construcción de esa mujer fuerte y empoderada. Es cierto que el género utilizado es más por una justificación de clase social que de género, utilizando flamenco y hip hop ya que son dos estilos que han nacido en las clases populares. Por mencionar un par de canciones, por un lado está *Con rumbo perdido*¹²², de Manuel de Angustia, que si bien es una canción de amor, queriendo olvidar a una mujer, habla de ella como alguien que le cambió la vida (no tanto un desamor), con versos como: “Porque ella me hace vivir / me ha enseñado la llave del amor / porque con ella he aprendido a sentir las ganas de vivir cuando estoy a su lado”, hablando de

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=lhs-aCVXdpM>

una nostalgia en positivo. Por otro lado, la canción *Fabricante*¹²³, de la Mala Rodríguez, hip hop, que muestra a una autora desafiante y empoderada, como las protagonistas de la película. Esto se percibe con bastante claridad en la siguiente estrofa:

Dime una cifra, la supero
gasto calorías, suela, dinero
venden órganos, niñas y maní
viste la burbuja? empieza a haber caldero
dos tubos de escape, aja, así voy yo
con un pico en la mano y pa' adelante del tirón
no me frenes! ya me quité los topes
cállate mejor y no lo estropees soy fabricante
trabajo to' tipo de materiales
manejo todas las posibilidades
antes de mover ficha crece! saborea tus logros
aprende de tus ogros
enséñame tu sangre, quiero detenerme y olerla
las cosas buenas se reconocen na' más verlas
los aliño! hago mis cuentas, haz tu las tuyas
pos' de oírlo, estas zumbando!

Música, guión, planos e incluso la luz tenue que tiene la película la película construyen a esa mujer que se empodera en mitad de la dificultad.

A golpes de tacón (Amanda Castro, 2007)¹²⁴

Análisis:

Para analizar este corto es importante contextualizarlo. En primer lugar, estamos hablando de la época franquista, 1963, donde el modelo de mujer conservador es el que, no solo valida la sociedad, sino también la ley: una mujer absolutamente dependiente de su marido, o de una figura masculina. El corto recoge las consecuencias de la huelga minera de 1962, donde varios trabajadores son apresados, y son las esposas las que continúan las reivindicaciones iniciadas por sus maridos. Esta producción, precisamente, nos permite ver ese contraste de estereotipos, entre la mujer tradicional (que también se ve en estas mujeres cuando

¹²³ <https://www.youtube.com/watch?v=i2xeVlr2whY>

¹²⁴ Cortometraje: <https://www.youtube.com/watch?v=-tHWUkm3Vro>

aparecen limpiando o preparando la comida), y la nueva mujer que empieza a tener conciencia de que posee más capacidades. Estamos hablando de mujeres revolucionarias, reivindicativas, en oposición a la mujer abnegada y sumisa propia de la época. Y si bien es un importante paso hacia delante, no podemos olvidar que la causa por la que luchan es por sus maridos, no es una reivindicación propia. Ellas son las protagonistas, es una revolución con rostro femenino, que ahí está el cambio, pero la causa sigue siendo el derecho del hombre. Pero también es verdad que quizá el corto tiene algunos símbolos que pueden esconder una reivindicación propia. El corto comienza con los gritos de ellas: “¡Libertad!”, que podría ocultar su propia necesidad de liberación, es decir, que fuera una lucha encubierta. Incluso, el mismo título puede ser una pista de esto mismo, son golpes que condenan la opresión, pero golpes con un emblema femenino, como puede ser un zapato de tacón. Se presentan mujeres fuertes, con tonos firmes, o con una corporalidad lejos del erotismo o sin carga sexual, puesto que ese zapato de la mujer no es usado para estilizar su figura, sino como arma de lucha, como instrumento para comunicarse con su marido (en la última escena). Unos zapatos que calza para ir a promover la revuelta, para llamar a sus compañeras. Mujeres de diferentes edades, desde una adolescente o una mujer de edad mucho más avanzada. Y con esos mismos tacones, con su atuendo tradicional, llegan a enfrentarse, en primer lugar, a los esquirols, y posteriormente a la Guardia Civil. Además, toman conciencia de que son más fuertes en grupo, y de nuevo se produce una solidaridad entre mujeres, es decir, un estereotipo de mujer comprometida, con atributos positivos: fuerza, resistencia, compañerismo, sentido de justicia. Además, a pesar de la lucha, aparece la figura de la maternidad como mujer compresiva (cuando la protagonista abraza a su hija después de la cena, entendiendo el apuro por el que están pasando), a pesar de las dificultades, y del exceso de responsabilidad que el personaje principal le da a su hija, es decir, no opone la maternidad a la lucha, sino que se presenta como atributos complementarios.

La parte final del corto muestra los malos tratos que reciben por haber dirigido la revuelta, pero no tienen un trato particular por ser mujer. Sufren los mismos abusos que pueda haber sufrido su marido. Es valorable que el corto no generara escenas más vejatorias para ellas que para ellos, no porque no se dieran, sino por evitar proyectar una idea de mayor debilidad en el caso de las mujeres, y continuar con la coherencia que tiene la producción audiovisual de mujer fuerte y con recursos.

Técnicamente, la directora busca planos amplios donde aparece el grupo de mujeres para generar esa idea de mujer fuerte y empoderada. La canción final para los

créditos, *Mujeres*¹²⁵, es de Víctor Manuel, que supone el cierre de la obra, donde recoge una letra que resume bastante la intención de la directora, que es rescatar la importancia de la mujer a lo largo de la historia, y a pesar de no estar en la escena pública. La letra dice así:

Mujeres que venís de un largo viaje,
mujeres que venís de la más ciega oscuridad,
ayer formabais parte del paisaje
y nadie os ha venido el futuro a regalar.
Mujeres sepultadas en rutinas
pariendo como único destino natural.
Lo viejo no se acaba de marchar,
lo nuevo ya está viejo y nunca acaba de llegar.
La Historia os ha pasado por encima
sin voz ni voto hicisteis el camino al caminar,
la Historia ya sabéis quién la escribía
y nunca imaginó que hombre y mujer fueran igual.
La Iglesia discutió si tenéis alma,
prohibía disfrutar si no queráis procrear.
Podíais conseguir el pasaporte
si aquel marido o padre lo quería autorizar.
Mujeres que llegáis a un tiempo nuevo
para las que el futuro es igualdad
nada ni nadie va a trincar el vuelo:
la Historia no camina marcha atrás.
Mujer, los hombres son un avispero
y hay muchos que se matan por el gusto de matar,
les gusta recordar que fueron dueños
cuando no imaginabais escapar ni protestar.
Mujer de la semilla hasta el incendio
estás presente en todo lo que quieras hoy estar.
Mujer, cuanto más libre, más te quiero
defiende contra todos tu sagrada libertad.

¹²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=TS9cm35aQGY>

Ágora (Alejandro Amenábar, 2009)

Análisis:

Esta película podemos incluirla dentro de nuestro análisis porque una de sus protagonistas es una mujer, y además, muestra un tipo de mujer que puede estar saliéndose del estereotipo de la época. Se presenta a una Hipatia como una mujer cuya pasión sale de las estructuras tradicionales (no se casa, no tiene hijos, incluso en una conversación con su padre menciona que no ha hecho otra cosa en su vida nada más que estudiar, que solo se ha dedicado a la filosofía). Se dibuja un personaje consecuente, coherente, que ha tomado una decisión libre, basada en su propio juicio, que es dedicar su vida al estudio, a la filosofía, a la astronomía, al saber. Una mujer con capacidad crítica, analítica, con iniciativa y recursos culturales, con capacidad para trabajar en equipo (no se muestra una mujer autoritaria, ni tirana), que a la vez es capaz de reformular sus tesis de una manera independiente. Hay una frase que ella dice, que es: “Yo cuestiono incluso aquello en lo que creo”. Una mujer en constante búsqueda, en activo.

Por otro lado, no podemos perder de vista la temática principal de la película, en primer lugar, para no engañarnos, pues el protagonismo sigue recayendo en los personajes masculinos, y el hilo conductor de la historia va a ser llevado por las necesidades de los mismos. En una entrevista hecha al director, reconoce que la película tiene tres niveles: el estudio del universo, lo llamativo de que Hipatia es de las pocas mujeres que se habían dedicado a ello, y lo que era la sociedad alejandrina del momento¹²⁶ (el fanatismo religioso en el que estaba inmersa; fanatismo liderado por hombres). Si ahondamos más en esa entrevista del director, por ejemplo, podemos ver con qué criterio elige a la actriz protagonista (Rachel Weisz), lo cual es un indicativo de que sí hay una intención de construir un personaje como el que hemos descrito en el párrafo anterior. Dice Amenábar:

Creímos que podría ser perfecta por su talento, por su belleza, porque tiene una carrera universitaria, o sea, alguien que iba a estar dispuesto a entrar de cabeza en todo ese lado intelectual del personaje. Y luego, cuando la conocí, me di cuenta de que era una persona increíblemente

¹²⁶ Entrevista en: https://www.youtube.com/watch?v=c_4y2XyY7Dk

honesto, con lo cual, era perfecta para alguien como Hipatia, alguien que no quiere nunca traicionar sus ideas.

Este equipo busca denunciar la intolerancia, con el foco principal en la religión, pero en realidad es la intolerancia hacia la diferencia, hacia el otro, hacia la construcción de lo que es el otro. Hipatia no es asesinada precisamente por sus creencias religiosas, sino por estar lejos del modelo establecido, ella se convierte en una mujer con voz, y su figura perfila esa idea de “el otro”. Sin embargo, si profundizamos el análisis podríamos encontrar incluso un contraste de género muy interesante: Hipatia es la estudiosa, un personaje femenino que representa el lado racional, la lógica, mientras que Orestes puede proyectar una imagen de cobardía, o los católicos Davo y Amonio, que sin duda son la pasión y la sinrazón, el completo fanatismo. Es atractivo ver cómo la película juega a invertir los roles, los estereotipos que nuestra sociedad acarrea. Si bien el contexto histórico de la película es del siglo IV, está hecha en el siglo XXI, y contribuye a educar a la población en percibir de una manera positiva la figura femenina. El espectador, al terminar de ver la película, por un sentido de justicia puede identificarse o defender la causa de Hipatia, personaje femenino protagonista a quien su muerte la convierte en ganadora, por lo injusto de la misma.

Y para cerrar el análisis de esta película, podemos ver la belleza que se muestra en escenas donde la figura femenina usa un lenguaje lleno de pasión hacia algo abstracto (no el amor hacia otra persona, la idea de amor romántico; o la idea de amor maternal) como es la ciencia, el saber, el universo. Esto, además, sin perder la sensibilidad humana, cuando le cura las heridas a Davo, el esclavo que ha sido azotado por reconocer que es cristiano. Rescata incluso el principio de Euclides, cuando dos cosas son iguales a una tercera, todas son iguales entre sí. Después de eso, hace un análisis poniendo al mismo nivel a pupilos y maestras, diferentes religiones, o género, afirmando que es más lo que les une que lo que les separa. Sí es cierto que un poco más adelante en la película, hay una escena donde le da a Orestes, quien le ha declarado su amor, un pañuelo manchado con su sangre menstrual, afirmando que no hay armonía en un ser que genera algo así. En la escena previa ella ha escuchado las voces que hablan de su triste condición de mujer, pero podríamos decir que quizá utiliza esa misma creencia para separar a su pupilo, no necesariamente

que crea en ello. Es un rechazo, sin perder la compasión, hacia una persona a quien no ama realmente. Como decíamos, no es una figura de mujer tirana a la que el cine nos tiene más acostumbrados. Es un personaje que parece tener un perfecto equilibrio entre la razón y la emoción. Hay un par de escenas, cuando trata de descifrar los giros de la tierra, en los que vemos a una Hipatia emocionada ante lo que está haciendo, sintiendo alegría, entusiasmo, pasión, y por el contrario, frustrada cuando no dan los resultados que ella espera (cuando considera que debe reformular todo lo que ha hecho hasta el momento), o por el contrario, la euforia cuando incluso esos errores le ayudan a avanzar en el conocimiento (como en la escena del barco cuando el saco no cae donde ella espera, pero igualmente lo toma como un indicio). No es un personaje plano, sino lleno de matices, de características personales con las que ella sí se identifica. Es una protagonista de su propia vida, es lo que ella ha elegido ser, tiene una identidad que ella ha mantenido hasta el final, consciente de su dignidad como ser humano, siendo mujer o a pesar de ser mujer en un mundo que va hacia el machismo de la mano del cristianismo (heredero del judaísmo), y se protege a ella misma firmemente, sin importar la presión externa, sin repetir los patrones que tiene a su alrededor, y sin perder la piedad y la naturalidad.

5.2. Cine documental

En segundo lugar, en esta parte práctica del ensayo, vamos a analizar una película muy actual y representativa de las protestas más presentes, pero que a la vez es heredera de las reivindicaciones pasadas, como la invisibilidad de la mujer en determinadas áreas. Como explicábamos en la parte teórica, el cine documental fue una herramienta muy útil para mostrar historias reales, que facilitaran la identificación de las espectadoras, y que pudieran ayudarles con sus inquietudes personales.

***Campeonas invisibles* (Paqui Méndez, 2016)**

Análisis:

Para cerrar el análisis de películas, vamos a tomar este documental valenciano, en el que se muestran historias reales, con un tema que es de gran actualidad: el protagonismo femenino en el deporte español.

En la parte teórica explicábamos que el cine documental de mujeres tuvo una importante acogida por su verosimilitud, y esto mismo podemos verlo en *Campeonas Invisibles*. Son historias reales, de deportistas de diferentes áreas, que ven cómo no solo no se les concede el mismo protagonismo, sino que incluso despegar (a nivel individual o federal) les supone un reto mayor, puesto que casi nunca empiezan con el mismo apoyo (subvenciones, promoción, etc.). Muchas han crecido, incluso, sorteando la barrera psicológica que dan las frases repetidas en la sociedad, como “el fútbol es para chicos”, es decir, su punto de partida es que van a entrar en un mundo que no es para ellas; su primera batalla es construir algo que no existe en el ojo público: el deporte femenino. Pero incluso, más adelante, una vez que ya deciden adentrarse en ello, se encuentran con más dificultades. Son numerosas las denuncias que ellas recogen: la diferencia de sueldos, la desigualdad en la toma de decisiones, el tope que tienen con “directivos de federaciones que no quieren que el deporte sea femenino”, la invisibilidad en los medios de comunicación (“tan solo aparece un 5 % de prensa femenina deportiva”). Todo esto se debe principalmente a que “el deporte femenino no vende”, y este es el punto clave del análisis: todavía siguen estando muy marcados los diferentes roles que se esperan de cada género, como el del deporte, asociado históricamente en España, la actividad física en general, el rol activo a la figura masculina. Cuando una mujer toma este papel entra a formar parte de la diversidad, de nuevo de “lo otro”, lo diferente, porque invade un terreno declarado como masculino, ajeno a la mujer. Desde el principio esto es rechazado, puesto que el problema del deporte femenino actual es la consecuencia de todas estas creencias mantenidas en el tiempo. Al no ser algo masivo, del común, de la mayoría, del modelo esperado, no es un producto para la mayor parte de la población, por lo tanto, no es un producto rentable, no va a ser consumido en gran medida; son muy pocos los referentes femeninos en el deporte español, si decidiéramos hacer un estudio minucioso en los últimos treinta años, por poner un margen (Arantxa Sánchez Vicario, Mirella Belmonte). El mismo documental, incluso, presenta diferentes ramas del deporte (judo, baloncesto, fútbol, atletismo, hockey, etc.), y todas coinciden en la misma idea de desigualdad de oportunidades, reconocimiento y por tanto recompensa, es decir, es generalizada la dolencia.

El gran aporte que hace este documental, que contó con el apoyo de CIMA para su promoción¹²⁷, es dar voz a un colectivo que se enfrenta a mayores dificultades, logrando los mismos objetivos (incluso triunfos mayores cuantitativamente), pero no llegando al reconocimiento social, político y económico de su paralelo masculino. Podemos decir así que es un cine hecho por mujeres, con protagonistas femeninas, historias reales, de deportistas ganadoras, que contribuyen a crear esos necesarios referentes, que validan el merecido derecho a la igualdad de oportunidades y méritos.

Desde el ámbito técnico de la película, y la intención de la directora, vemos varias estrategias para lograr este objetivo de dar a conocer, validar, dar importancia de estas deportistas femeninas. En primer lugar, vemos cómo los nombres de cada una de ellas, junto con el deporte que practican, aparecen en cada intervención de las mismas, aunque lo hagan varias veces (incluso al final del documental, en los créditos, sigue mencionando deportistas de otras disciplinas, como Alba Sánchez en halterofilia, Rosa Real en alpinismo, Marta Suria en automovilismo, etc.): Marina Gasset (futbolista), Ana Carrascosa (judoka), Anna Montañana (baloncesto), Martina Lapuente (lanzadora), Cristina Mayo (balonmano), M^a José Llorca (tenis y pádel), Lola Riera (hockey hierba), Ana Belén Giner (pilotari), Marta Fernández (atletismo), Maider Castillo (futbolista) y Teresa Saurí (futbolista), justo con la intervención de la investigadora de la Universidad de Valencia, Ana López Navajas, y la periodista María Escario. El papel que juegan tanto la investigadora como la periodista es respaldar todos los testimonios de las deportistas, que no parezcan testimonios aislados, sino que permiten darles magnitud a estos relatos. Aparece también una figura masculina, el entrenador Manolo Alméjia, que también reconoce la falta de valoración que tiene el deporte femenino, y que ayuda que no parezca una visión sesgada, sexista.

La primera secuencia empieza con la dramatización de una escena cotidiana, donde un padre le dice a su hija que “el fútbol es para chicos”. Y seguidamente comienza con las deportistas que aparecen presentándose según su deporte y medallas conseguidos (con sus éxitos). Los planos que utilizan para sacar a estas deportistas son de dos tipos: o aparecen en

¹²⁷ Fuente: <https://cimamujerescineastas.es/tag/campeonas-invisibles/>

movimiento, en acción, practicando sus deportes; o en sentadas, en un plano medio, en su entorno deportivo (pista de atletismo, cancha de baloncesto, campo de fútbol), y únicamente utilizan los primeros planos para mostrar el entusiasmo al describir sus éxitos, o la frustración al hablar de la desigualdad. Es obvio que la directora no busca embellecer la figura femenina, sino validar el testimonio, con estos planos cercanos que dan serenidad, calma y autoridad. Desde el lenguaje verbal y el contenido, las deportistas describen de una manera respetuosa sus situaciones, sus historias, y el conjunto de todas ellas compone un compilado de argumentos respaldados que hablan de la desigualdad de género en el deporte español. Logra finalmente crear una representación digna de la mujer deportista.

Este trabajo de la diferencia desde la ciencia o el deporte también se trabaja en *Figuras ocultas*, para hablar de las científicas afroamericanas de la NASA¹²⁸, para darles un lugar en el espacio público. Sin embargo, *Campeonas Invisibles* busca la validez a través de la verosimilitud, de la primera persona, del testimonio real, de las autoras de esos relatos, para reducir la ambigüedad; además de estar respaldado desde el relato de la investigadora, la periodista y el entrenador. La película de ficción, también pone en escena a una mujer coqueta, y con otras inquietudes que pueden ser un distractor del foco principal, o incluso se puede confundir con estrategias comerciales.

¹²⁸ Que además ellas viven la discriminación por raza.

CONCLUSIONES

Para terminar, quiero volver a resaltar la importancia en el respeto a la mujer, tomando conciencia de que cualquier instrumento cultural es un aporte o un retroceso social para lograr una equidad entre ambos sexos. Como hemos tratado de demostrar, el cine es una mano más para estas construcciones, y que, como hemos visto, a lo largo de la historia ha generado estereotipos negativos de la mujer, a través de un proceso circular (la sociedad construye, el cine reproduce; el cine emite símbolos, la sociedad reproduce), o ha sido capaz de cimentar un espacio, una herramienta con la cual la mujer ha podido visualizar sus propias necesidades, caminando hacia la posibilidad de una identidad libre, logrando un respeto y el derecho a una representación pública digna. El cine puede llegar a conquistar afectivamente a una sociedad, por lo que se convierte en un arma con que ofrece muchas opciones para grupos que históricamente han sufrido discriminación, o abusos de poder. La figura de la mujer se ha ido construyendo y modificando a través de diferentes vías a lo largo del tiempo, y en base a esas construcciones ha logrado más capacidad de influencia o desarrollo personal, identidad propia. El cine del siglo XXI ha sido un gran aporte en la reconstrucción de una identidad femenina fuerte y digna.

Todas las instituciones que tienen influencia sobre una colectividad tienen la enorme responsabilidad de generar una sociedad justa y unos ciudadanos libres para decidir. Es difícil cambiar la realidad si no se cambia la representación de la misma. La política, la cultura debe trabajar para lograr, como dicen en la RLCS¹²⁹, “ciudadanos cívicos, respetuosos, humanos; y no meros consumidores, que paguen una entrada, llenen las salas y respondan a intereses mercantiles o empresariales de la industria cinematográfica”. De ser así, se siguen fomentando las relaciones de poder en las que se justifica que un individuo o un grupo manejen a otro únicamente para beneficio propio, encaminándose hacia una sociedad absolutamente desigual e injusta. Es necesario hacer político lo personal, humanizar las historias, completar y complementar las construcciones históricas. La mujer, fuente de enorme riqueza, ha sido apartada de los espacios públicos, y las ciencias sociales, así

¹²⁹ Revista Latina de Ciencias Sociales, mencionada a lo largo del trabajo.

como el arte puede trabajar en darle voz, voto, respeto y libertad. Cada una de las películas analizadas, que son el fruto de la toma de conciencia que se da a partir del siglo XX, ha sido un paso hacia delante. La mujer empoderada después del maltrato de *Te doy mis ojos*; la superación, el ingenio, a pesar de la marginalidad de *A golpes*; la fuerza y la reivindicación de *A golpes de tacón*; la validez de un modelo de vida (sin maternidad), entregado a la ciencia en *Ágora*; o los éxitos públicos y equiparables al ámbito masculino que muestran en *Campeonas Invisibles*. Cada una de ellas, que son diferentes géneros, formatos, estrategias o épocas ha ido poniendo un ladrillo más para cimentar una proyección respetable de la mujer.

Es por ello que en este ensayo hemos trabajado para ver el progreso que ha hecho el cine de mujeres, que inicialmente fue puesto en marcha por mujeres, pero que, como vemos, ya en el siglo XXI es empujado también por el hombre, gracias a directores como Juan Vicente Córdoba (*A golpes*) o Alejandro Amenábar (*Ágora*). Los cinco directores, hombres y mujeres, han pretendido tomar la ideología feminista que busca tanto el reconocimiento de la mujer en espacios públicos (como el deporte y la ciencia), como el respeto y la dignidad en el ámbito doméstico, personal e íntimo. Podemos decir más y es que, a pesar de que algunas de las películas son ambientadas en alguna época pretérita, como *Ágora* o *A golpes de tacón* (dirigidas por hombre y mujer), ambas tratan de traer al presente algo que igualmente en su momento debía ser declarado, y es que la mujer es un ser libre, socialmente libre, y traen el mensaje al momento actual para dar el peso que tiene el tiempo en el trabajo de la igualdad de género. Para seguir en esa línea (reconocimiento, respeto, dignidad y libertad de la mujer, llevado a la gran pantalla), técnicamente han buscado, además de argumentos centrados en la mujer y en su situación, la proyección de imágenes que engrandezcan dicha figura, evitando planos cortos y ambiguos, evitando el cuerpo de la mujer como algo erótico; por el contrario, lo muestran como sujeto de dolor, en la muerte de Hipatia –*Ágora*–, o el maltrato de Pilar –*Te doy mis ojos*–, o incluso en los golpes que recibe María –*A golpes*–, o la fuerza de este cuerpo en las escenas de *Campeonas invisibles*, cuando practican sus deportes (fútbol, judo, atletismo, y otros). Recordemos que todo esto bebe de la tradición feminista que nace en los años 70, pero lo que tiene de particular el cine del siglo XXI, y el avance que se ha hecho es

que, mientras el primer cine de mujeres era un cine de minorías, las películas que hemos utilizado para este trabajo han sido películas masivas, con nominaciones, reconocimientos, galardones¹³⁰, es decir, ha llegado a un público cada vez más amplio. Hay una corriente de pensamiento detrás de estos directores (hombres y mujeres) y de sus trabajos, que considera que la mujer del siglo XXI es la heredera del esfuerzo que se ha hecho a lo largo de los siglos para lograr su propia realización, y que es el mensaje común de todas estas películas: Pilar busca trabajar como guía, María como boxeadora, las luchas políticas de las mujeres Asturias, la pasión por la ciencia de Hipatia, o el reconocimiento deportivo de las jugadoras en *Campeonas invisibles*. Así, creemos que hemos logrado el objetivo que pretendíamos al comenzar la investigación, y es mostrar cómo el cine del siglo XXI ha contribuido, y contribuye, a la ideología feminista, y por tanto a la sociedad, en la creación de nuevos modelos de mujer, que rompen con la imagen tradicional de mujer sujeta a la maternidad o complaciente con los deseos masculinos (cuando ellos son los protagonistas narrativos de las películas), buscando su propia dignidad y respeto, su satisfacción, expectativas y beneficio, sin generar para ello una imagen negativa, sino por el contrario, como una mujer coherente, fuerte y que es capaz de lograr sus objetivos de una manera autosuficiente.

¹³⁰ Ágora tuvo más de 1,2 millón de espectadores, y una recaudación de 7,75 millones de euros. Fuente: <https://www.publico.es/actualidad/mas-millones-espectadores-ven-agora.html>

Notas de autora: *Apertura a la diversidad.*

Con el paso del tiempo hemos ido viendo que las personas van mostrando cada vez más matices, y que encuentran más recursos para resolver sus vidas. Las opciones se vuelven cada vez más diversas, y un lado positivo que puede tener la globalización y las comunicaciones es que nos permiten tomar modelos que pueden no estar cerca, pero que las redes sociales, por ejemplo, nos pueden aproximar a nuestros días. Para llegar a otro tipo de vida, hoy en día no siempre es necesario viajar, ni recorrer kilómetros en busca de un libro o una película determinada. Hoy todo resulta más cercano, pero a la vez más confuso. Son tantas las construcciones posibles que es muy fácil confundirse, perderse, y de nuevo perderse en una identidad impuesta. Ya dijimos que la misma contracultura a veces puede ser un yugo de la misma forma que lo es la tradición y la costumbre. También hemos dicho a lo largo de este trabajo que las nuevas formas de economía también han traído otras formas de presión y discriminación, como la presión que pueden ejercer las redes sociales por un tipo de belleza estandarizada, un consumo excesivo de placeres, y todo ello creado desde las empresas con intereses económicos¹³¹. De nuevo son mujeres¹³² que naturalizan la presión, que se suman a la identidad colectiva, anulando la propia. Es por eso que, si bien es necesaria la apertura a la diversidad y la reflexión, se hacen necesarios los espacios y los instrumentos para ello. El cine es idóneo para este puesto, para poner a pensar y a sentir a un colectivo, para permitirle identificarse o rechazar lo que le es ajeno; da respuestas, modelos, opciones. Permite variedad y diversidad, siempre y cuando el objetivo del cineasta, de la productora o de la industria en general así lo quiera. En lo individual, cada persona es responsable de cuestionar aquello que ve, pues posee voluntad y raciocinio; desde lo político, como decimos, tomar conciencia de que necesitamos seguir aportando para llegar a una sociedad más justa. Ya para terminar, cerrar con una frase de una de las madres de la teoría fílmica feminista, Teresa de Lauretis, de lo que es el gran objetivo del cine, y yo añadiría de la sociedad. Dice: “El esfuerzo y el reto ahora

¹³¹ De nuevo un abuso de poder de un rival que ha sido creado en la debilidad, y la necesidad de la deseabilidad social estudiada desde la psicología.

¹³² Y hombres, pero el foco de este trabajo está puesto en el ámbito femenino.

es cómo llevar a cabo otra visión: construir otros objetos y sujetos y formular condiciones de representatividad de otro sujeto social”¹³³.

¹³³ Cita en A. Soto Arguedas, *op. cit.*, pág. 60

BIBLIOGRAFÍA

- BERNÁNDEZ-RODAL, A., & PADILLA-CASTILLO, G., *Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016)*. *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 73, pp.1247-1266, 2018.
- BUTLER, A., *Women's Cinema: The Contested Screen*. London and New York: Wallflower, 2002.
- BUTLER, J., *El Género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007
- CASTEJÓN LEORZA, M., *Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*. *Berceo*, 303-327, Nº 147, 2004.
- CHOPIN, K., & PIÑERO, E., *El Despertar*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- COLAIZZI, G., *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006.
- COLAIZZI, G., *La pasión del signifiante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- CORINA ROULLIER, L., *El deseo femenino en la teoría fílmica feminista: Dominación y sumisión a propósito de Cincuenta sombras de Grey*. Castellón: Universitat Jaume I (TFM), 2015.
- DE LAURETIS, T., *El sujeto de la fantasía*. Universidad de Valencia - *Eutopías 2ª Época*, Vol. 92, pp. 1-23, 1995.
- DE LAUTERIS, T., *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan, 1989.
- FLOREZ ESPÍNOLA, A., *La segunda ola del Movimiento Feminista: el surgimiento de la Teoría de Género Feminista*. *Mneme Revista de Humanidades*, 564-598, 2004.
- FOUCAULT, M., *El orden del discurso*. Buenos Aires, 2005: Fabula Tusquets Editores, 1970.
- FOX, R., *Sistemas de parentesco y matrimonio*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- GUILLAMÓN CARRASCO, S., *Los discursos fílmicos de las cineastas en España. Dossiers feministas*, 285-301, Nº 20, 2015.
- KUHN, A., *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LAPLACE, M., *Producing and Consuming the Woman's film: Discursive Struggle in Now, Voyager*. En C. G. (ed.), *How is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI Publishing, 2002.
- LORENZO MODIA, M. J., *La vindicación de los derechos de la mujer antes de Mary Wollstonecraft*. *Philologia Hispalensis*, 105-114, 2003.
- MILLET, K. *Política sexual*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia (1ª ed. 1969), 2017.

- MULVEY, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, vol. 16, nº 3, págs. 6-18, 1975.
- MULVEY, L., *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- SEGARRA, M., *Cuerpos y deseo en el cine de mujeres*. *Estudios*, Nº 27, pág. 133-142, 2012.
- SOTO ARGUEDAS, A., *La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres*. *Escena*, 55-64, 2013.
- VVAA., *Estereotipos y roles: mujeres en el cine*. I Congreso Internacional de Comunicación y Género (págs. 1146-1157). Sevilla: Departamento de Enfermería. Universidad de Granada, 2012.
- VVAA., *Hacer visible lo invisible: Teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI*. I Congreso Internacional de Comunicación y Género (págs. 1158-1170). Sevilla: Instituto de Estudios de la Mujer. Universidad de Granada, 2012.
- VVAA., *Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual*. *Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual*, Vol. 14, nº3, p. 5-21, 2014.

ANEXOS

ANEXO 1 – Ficha técnica de películas. Fuente Ministerio de Cultura¹³⁴

***Te doy mis ojos*, Icíar Bollaín, 2003**

Ficha técnica:

Título: *Te doy mis ojos* [Obra audiovisual] / Icíar Bollaín.

Producción: España: PRODUCCIONES LA IGUANA, SL: ALTA PRODUCCION, S.L. UNIPERSONAL, 2003.

Descripción física: 109 min., 2997 m.: Eastmancolor, Panorámico 1:1,85; 35 mm.

Dirección: Icíar Bollaín.

Guión: Icíar Bollaín, Alicia Luna.

Intérpretes: Laia Marull (Pilar), Luis Tosar (Antonio), Candela Peña (Ana), Rosa María

Sardá (Aurora), Kiti Manver (Rosa), Sergi Calleja (Terapeuta), Elisabet Gelabert (Lola), Nicolás Fernández Luna (Juan), Dave Mooney (John), Chus Gutiérrez (Raquel), Elena Irureta (Carmen).

Sinopsis: Una noche de invierno, una mujer, Pilar, sale huyendo de su casa. Lleva consigo apenas cuatro cosas y a su hijo, Juan. Antonio no tarda en ir a buscarla. Pilar es su sol, dice, y además, "le ha dado sus ojos"... A lo largo de la película, los personajes irán reescribiendo ese libro de familia en el que está escrito quién es quién y qué se espera que haga pero en el que todos los conceptos están equivocados y donde se dice hogar se lee infierno, donde dice amor hay dolor y quien promete protección produce terror.

Notas: Estreno: 24/9/2003.

51 Festival Internacional de Cine de San Sebastián: Concha de plata al mejor actor (Luis Tosar), Concha de Plata a la mejor actriz (Laia Marull), Mención especial SIGNIS y Premio Círculo de Escritores Cinematográficos.

48º Premio Sant Jordi de RNE: Premio Rosa Nacional y Mejor actriz española (Laia Marull).



¹³⁴ <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14471/IDc34cc7b5/NT1?ACC=165&DOC=3>

XVIII Premios Goya 2004: Mejor película, Mejor dirección, Mejor actriz protagonista (Laia Marull), Mejor actor protagonista (Luis Tosar), Mejor actriz de reparto (Candela Peña), Mejor guión original y Mejor sonido.

Premios Cien de Cine: Mejor actriz (Laia Marull).

Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos: Mejor película española, Mejor actriz (Laia Marull) y Mejor actor (Luis Tosar).

Premios el Mundo al Cine Vasco: Mejor actor de reparto (E. Irureta).

Premios Fotogramas de Plata: Mejor película española, Mejor actriz (Laia Marull) y Mejor actor (Luis Tosar).

Festival de Cine Español de Nantes: Premio del Público y Mejor actriz (Laia Marull).

Festival Internacional Filmes de Mujeres de Crèteil: Premio del Público a la mejor película y Gran Prix del Jurado.

XIX Muestra de Cine de Guadalajara (México): Mayahuel a la Mejor película iberoamericana, Premio FIPRESCI y Premio del Público.

Premios Ondas 2003: Mejor película.

Longitud: Largometraje.

Género: Drama.

A golpes, Juan Vicente Córdoba, 2005

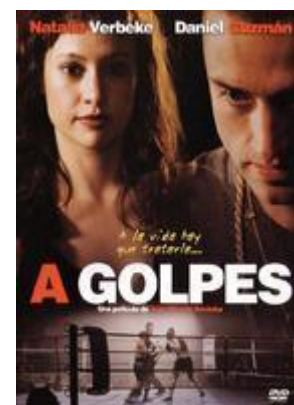
Ficha técnica:

Título: A golpes [Obra audiovisual] / Juan Vicente Córdoba.

Producción: España: Enrique Cerezo PC, 2005.España :
Televisión Española (TVE) : Canal Plus, 2005.

Descripción física: 113 min. : Color, Scope 1/2'35 ; 35 mm.

Intérpretes: Natalia Verbeke (Maria), Daniel Guzmán (Fran), Juana Acosta (Juanita), María Vázquez (Vicky), Marian Álvarez (Mena), Zay Nuba (Nitzia), María Reyes Arias (Lola), Alfredo Villa (Mariano), Carlos Kaniowsky (Padre María), Andrés Gertrúdix (Pipo), Javier Pereira (Patrulla), Adrián Gordillo (Tiri), Jero García (Jero), Christopher de Andrés (Policia), Manuel Pinto (Tino), María Jesús Rosa (Marina León), Mónica Cano (Amparo), Fanny de Castro (Madre de Fran), Felipe Vélez (Padre de Fran), Patricia



Maldonado (Madre de Juanita), Juan Carlos Badillo (Jefe de María), Álvaro Roig (Encargado de cocina), Bárbara de Lema (Prostituta 1), Antoniocnando Campaña, Mathew Romero (Julito), Ismael Fritschi (Cigüeño), Antonio Mora (Corredera), María García (Pili), Luis Roderer (Speaker 2), David Andrade (Latino), Sandra Denis (Chica cañón), Miguel Ángel Silvestre (Yuri), Nuria Ansón (Pastillera), Alberto D Chaves (Pastillero), Irene Gordo (Nina Vargas), Jorge García (Jorge), José Luis "El Jaro" Serrano (Árbitro 3), Gonzalo Rodríguez (Speaker 3), Manuel Alemán (Delegado 1), Francisco Egea (Delegado 2), Lucio Romero (Hombre), Susana Martín (Prostituta 1), Aranzazu Caridad Cabeza (Niña Lucía), Azahara García (Niña gimnasio 1), Erica Seco (Niña gimnasio 2), Toñín Ojeda (Niño gimnasio 3), Wanly Yang (Niño Gimnasio 4), David Rodríguez Montero (Niño gimnasio 5).

Sinopsis: ¿Por qué unos tanto y otros tan poco? Se cuestionan María, Juanita, Vicky, Mena y Nitzia, cinco chicas menores de 25 años, que viven en un barrio del extrarradio de Madrid, sin esperanza de un futuro alentador. Sueñan con ardor conseguir lo que desean pero viendo que la vida por sí misma no se lo da, deciden ir a por ello sin cuestionarse los medios que utilicen para conseguirlo y se lo montan haciendo alunizajes enfrentándose a las bandas de chicos que dominan ese negocio. "Si la vida no nos da lo que necesitamos pues vamos a por ello y lo cogemos. Sabemos qué hacemos mal pero supongo que nosotras lo vemos como una manera de salir adelante". Sólo el amor, también presente en sus vidas, aliviará un poco su dolor.

Notas: Estreno: 4/11/2005.

Fecha de inicio y fin del rodaje: 23/8/2004 - 19/10/2004.

Exteriores: COMUNIDAD DE MADRID: Madrid. -- CASTILLA-LA MANCHA / Guadalajara.

Subvenciones: ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales).

Longitud: Largometraje.

Género: Drama.

Productora/s: Enrique Cerezo P.C., producción. Televisión Española (TVE), participación. Canal Plus, participación. Fotofilm Madrid, laboratorio original. Cinearte, estudio de sonido.

A golpes de tacón, Amanda Castro, 2007

Ficha técnica:

Título: A golpe de tacón [Obra audiovisual] / Amanda Castro.

Producción: España: Por tantas cosas Producción Audiovisual, 2007.

Descripción física: 22 min. :

Color , Panorámico 1:1'85 ; 35mm.

Intérpretes:

Intérpretes: Cristina Marcos (Anita), Lola Herrera (Honorina), Belén Ponce de León (Tina), Fernando Andina (Capitán Caro), Fran Sariego (Cabo Pérez), Lara Corujo (Etelvina), Alba Cueto (Sara), Rosita Leza (abuela).

Fecha de inicio y fin del rodaje: 26/3/2007 - 10/5/2007.

Longitud: Cortometraje.

Equipo y reparto: Castro, Amanda., director. Rubio, Sonia, productor. Alonso, Ana, jefe de producción. Tejada, Nacho, ayudante de dirección. Galerón, Jorge, ayudante de dirección. San Narciso, Luis (1959), director de casting. Marcos, Pedro Alberto, guión. Guardado, Sergio, guión. Santa María, Pablo, rótulos. Aumente, Rafa, rótulos. López, Aaron, director de fotografía. Palacios, Pipo, dirección artística. Trabanco, Nuria, dirección artística. Sánchez, Lara, decorados. Urosa, Ana, maquillaje. Iglesias, María José, vestuario-sastrería. Grande, Silvia, peluquería. Molina, César, sonido directo. Castillo, Alejandro, sonido directo. Gutiérrez, Pelayo, montaje de sonido. García, Eduardo., montaje de sonido. Capilla, Álex F, efectos especiales sonoros. Royo-Villanova, Nacho, mezclas de sonido. Herena, Alberto, mezclas de sonido. Martínez Sosa, Nino, montaje. Marín, Mariano (1959), música original. Marcos, Cristina (1963), intérprete, Anita. Herrera, Lola (1935), intérprete, Honorina. Ponce de León, Belén (1971), intérprete, Tina. Andina, Fernando, intérprete, Capitán Caro. Sariego, Fran, intérprete, Cabo Pérez. Corujo, Lara, intérprete, Etelvina. Cueto, Alba, intérprete, Sara. Leza, Rosita, intérprete, abuela.

Sinopsis: A Golpe de Tacón es un cortometraje que relata el protagonismo de la mujer en las movilizaciones y huelgas que mantuvieron los mineros



asturianos contra la dictadura del General Franco en la década de los sesenta, fijando su mirada de forma muy especial en Ana Sirgo, “Anita”, galardonada por el Gobierno del Principado con la Medalla de Plata de Asturias en el año 2003.

Productora/s: Por tantas cosas Producción Audiovisual, producción.

Ágora, Alejandro Amenábar, 2009

Ficha técnica:

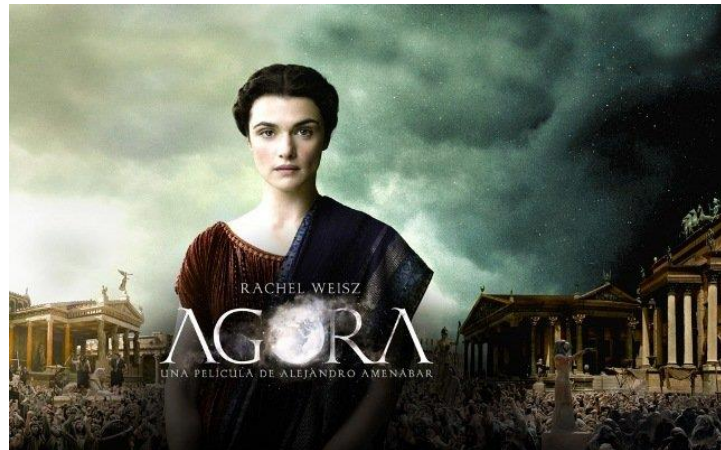
Título: Ágora [Obra audiovisual] / Alejandro Amenábar.

Producción: España, Himenoptero, Telecinco Cinema, Mod Producciones, 2009. España, Canal Plus, 2009.

Descripción física: 129 min., 3519 m. : Color, Scope 1:2,35 ; 35 mm.

Intérpretes:

Intérpretes: Rachel Weisz (Hipatia), Max Minghella (Davo), Oscar Isaac (Orestes), Ashraf Barhom (Amonio), Michael Lonsdale (Teón), Rupert Evans (Sinesio), Homayoun Ershadi (Aspasio), Sammy Samir (Cirilo), Richard Durden (Olimpio), Omar Mostafa (Isidoro), Oshri Cohen (Medoro), Yousef Sweid (Pedro), Manuel Cauchi (Teófilo), Harry Borg (Prefecto Evragio), Charles Thake (Hesiquio), Sylvester Morand (Dignatario 1), Paul Barnes (Dignatario 2), George Harris (Dignatario 3), Francis Ghersci (Discípulo 1), Jonathan Grima (Discípulo 2), Jordan Kiziuk (Discípulo 3), Joe Quattromani (Filósofo mayor), Sam Cox (Pagano rival), Clint Dyer (Parabolano 1), Stephen Buhagiar (Parabolano 2), Amber Rose Revah (Sidonia), Edward Caruana (Estudiante), Christopher Dingli (Estudiante), Charles Sammut (Filósofo), Michael Sciortino (Filósofo), Alan Meadows (Rabino), Peter Borg (Sacerdote pagano), Paul Portelli (Alborotador), Rob Ricards (Oficial romano), Alan Paris (Guardaespaldas), John Montanaro (Guardaespaldas), Ray Mangion (Pregonero via canópica), Mary Rose Bonello (Anciana mujer judía), Andre Agius (Muchacho), Frederick Testa (Cristiano), Sean Buhagiar (Estudiante)



cristiano), Theresa Cilia (Mujer cristiana), Frank Tanti (Díacono), Anthony Ellul (Díacono), Pierre Stafrace (Díacono), Christopher Raikes (Hombre helénico atemorizado), Clare Agius (Mujer helénica atemorizada), Mario Camilleri (Vecino alarmado), Wesley Ellul (Guardia romano), John Marinelli (Guardia romano), Simon Curmi (Delator), Peter Galea (Oficial romano), Nikovich Sammut (Oficial romano), Ronnie Galea (Capitán del barco), David Ellul (Esclavo), Phillip Mizzi (Médico), Alan Azzopardi (Judío sospechoso), Polly March (Mujer con higos), Joe Pace (Tendero), John Suda (Cliente), Michael Tabone (Rabino), angele Galea (Charition), Malcom Galea (Hermano de Charition), Paul Cilia (Rey indio), Jean Pierre Agius (Clown), Sam Montague (Pregonero).

Sinopsis: Siglo IV. Egipto bajo el Imperio Romano. Las violentas revueltas religiosas en las calles de Alejandría alcanzan a su legendaria Biblioteca. Atrapada tras sus muros, la brillante astrónoma Hipatia lucha por salvar la sabiduría del Mundo Antiguo con la ayuda de sus discípulos. Entre ellos, los dos hombres que se disputan su corazón: Orestes y el joven esclavo Davo, que se debate entre el amor que le profesa en secreto y la libertad que podría alcanzar uniéndose al imparable ascenso de los cristianos agresivos y violentos en la imposición exclusiva de su religión.

Estreno: 7/10/2009.

Fecha de inicio y fin del rodaje: 17/3/2008 - 27/6/2008.

Exteriores: Malta.

Longitud Largometraje.

Género: Drama.

Equipo: Amenábar, Alejandro (1972), director. Bovaira, Fernando, productor. Augustín, Álvaro, productor. Santiago, Simón de, productor ejecutivo. Ortiz de Artiñano, Jaime, productor ejecutivo. Escolar, José Luis (1960), director de producción. Marsh, Gina., jefe de producción. Mallía, Oliver., jefe de producción. Amenábar, Alejandro (1972), guión. Gil, Mateo (1972), guión. Giménez, Xavi (1970), director de fotografía.

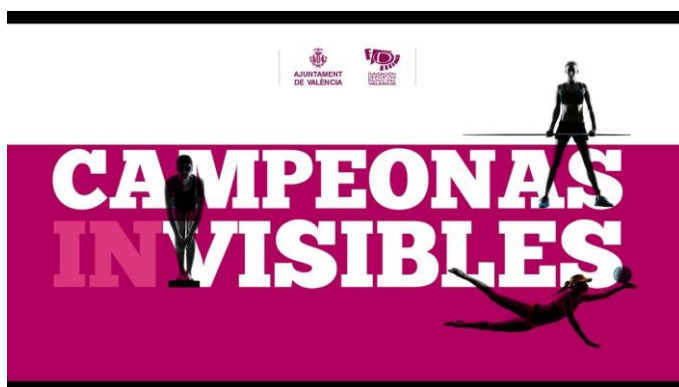
Productora/s: Himenoptero, producción. TELECINCO CINEMA, producción. Mod Producciones, producción. Canal Plus, participación.

Campeonas invisibles, Paqui Méndez, 2016

Ficha técnica:

Título: Campeonas invisibles
[Obra audiovisual] Paqui Méndez.

Equipo. Guión: Paqui Méndez y Ana Victoria Pérez.
Dirección de fotografía: Pau Merga. Dirección de producción: Xusa Leal.



Participación e intervención: Sergio Escolano. Carla Gascón. Nieves Quintanilla. Toñi Viñas. Mauro Viñas. Nacho Blat Leal. Andrea Gascón. Ana Carrascosa. Ana Montañana. Marina Gassert. Martina Lapuente. Cristina Mayo. María José Llorca. Lola Riera. Ana Belén Giner. Ana López Navajas. Marta Fernández. Maider Castillo. Tere Saurí. María Escario. Manolo Almócija.

Colaboraciones: Palmira Calvo. Carlos Fijea. Alfonso Gil. Raúl Coch. José Miguel Medina (FDM). Adrián Sánchez. Miriam Pedrós. Marta Gimeno.

Asesoramiento: Maravillas Aparicio y Silvia Ibáñez (Nosotras Deportistas). Isabel Gimeno (FDM).

Coordinación rodajes Levante UD: Geno Domeneh. Coordinación rodaje VCF e instalaciones Paterna: Marina Gasset. Coordinación rodajes FDM y sus instalaciones: Amparo Jover.

Fotografías cedidas por: Periódico ABC.

Sinopsis: Este documental muestra algunas de las desigualdades e injusticias, que se dan en la práctica deportiva, con las mujeres profesionales que, pese a obtener mejores resultados y triunfos que sus compañeros varones, no reciben el mismo trato social, ni ellas, ni sus éxitos deportivos, en especial por parte de los medios de comunicación. Son mujeres, triunfadoras deportivamente, pero auténticas desconocidas para la sociedad en general, con el gran perjuicio que esto provoca en las chicas que quieren incorporarse al deporte y se les priva de un referente imprescindible para la lanzarse a la carrera deportiva. Es necesario mostrar a la sociedad que las condiciones de partida de las mujeres deportistas no son equitativas, que para iniciarse tienen más obstáculos; que los medios

de comunicación las ignoran o las tratan como objetos, que eso es reprochable y reprobable en una sociedad avanzada y democrática.

Estreno: 20/11/2016.

Productora: Fundació Deportiva Municipal de Valencia y Ajuntament de València.

Longitud: 16' 18'', cortometraje documental.

Género: cine documental.